

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Тамара М. Жељски

**РУКОПИСНА ЗАОСТАВШТИНА
РЕДИТЕЉА ЈУРИЈА РАКИТИНА**

докторска дисертација

Београд, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Тамара М. Жельски

**РУКОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ
РЕЖИССЕРА ЮРИЯ РАКИТИНА**

докторская диссертация

Белград, 2018

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Tamara M. Željki

**THE MANUSCRIPT HERITAGE OF YURI
RAKHITIN, A THEATRE DIRECTOR**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

Ментор:

Проф. др Корнелија Ичин, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране:

Рукописна заоставштина редитеља Јурија Ракитина

Резиме

Истакнути режисер, глумац, педагог и теоретичар позоришта Јуриј Лавович Ракитин (1882-1952) један је од најзначајнијих представника руских емигрантских уметничких кругова, који су после Октобарске револуције 1917. године напустили Русију, пронашли уточиште и наставили каријеру у Србији.

Ракитин је дао велики допринос развоју српског позоришта и пренео му искуства из сарадње с Константином Станиславским и Всеволодом Мејерхољдом. Међутим, највећи допринос српској театрологији Ракитин је дао својим оригиналним уметничким поступком, који је током више од три деценије рада у Београду, Новом Саду, Шапцу и Вршцу манифестовао у постављању више од 150 драма и опера, сарађујући с великим глумцима тога доба, попут Жанке Стокић, Пера Добриновића, Раше Плаовића, и других.

За све време живота и рада у Србији Ракитин је, с повременим прекидима, интензивно писао дневнике, нацрте за неостварену замисао целокупног мемоарског дела, коментаре о познатим личностима из света позоришта с којима је сарађивао или чији је рад пратио, утиске о комадима које је сам режирао, као и о стваралачким постигнућима других редитеља. Бележио је примедбе на књиге које је прочитао, писао чланке о различитим аспектима позоришног живота за неколико домаћих и руских емигрантских часописа, размишљања о друштвено-политичкој стварности његовог доба, а оставио је и писма и текстове крајње интимног карактера, о породици и пријатељима, као и записе друге провенијенције.

Реч је о материјалу на више хиљада, махом руком писаних страна на руском језику, који је после редитељеве смрти у форми легата похрањен у Позоришном музеју Војводине. Поред инвентарисане грађе, у овој институцији се данас чува и више од две хиљаде страница неинвентарисаних рукописа.

И поред тога што су Ракитинови рукописи и други материјали из његовог легата у протеклих седам деценија привлачили пажњу неколицине аутора, остаје чињеница да до данас није извршено систематско истраживање целокупне уметникове заоставштине на основу које би, уместо досадашњих фрагментарних закључака, био написан свеобухватан научни рад о његовом позоришном

стваралаштву у ужем смислу те речи, али и свим другим аспектима живота у Србији, који су неспорно утицали на формирање уметникових погледа, ставова и креативног израза у најширем смислу.

Управо анализа целокупне Ракитинове рукописне заоставштине, што је и тема наше докторске дисертације, даје нам могућност у потпуности реконструисати како је уметник у себи открио жељу и дар да постане позоришни редитељ под утицајем Станиславског, са чијим идејама о глуми и позоришту се упознао на самом извору, у МХТ-у. При томе, из рукописа се јасно види да је Ракитинов главни уметнички узор заправо био његов пријатељ Мејерхољд. Посебан значај анализе рукописа је чињеница да је Ракитин у њима показао највиши степен искрености и отворености, док је у текстовима које је објавио у домаћој и иностраној штампи из разумљивих разлога у одређеној мери био суздржан и конвенционалан.

Из његових дневничких и других записа се јасно види да је био изузетно амбициозна, у појединим приликама и импулсивна особа, у високом степену критична према сопственом раду, али и према уметничким достигнућима и квалитетима редитеља, глумаца и других људи позоришта с којима је сарађивао. Понекад је износио веома оштре судове о људима и њиховим поступцима, догађајима и друштвеној стварности, али је показивао и одушевљење, посебно када би прочитао, према његовим мерилима, врхунско књижевно дело.

Захваљујући чињеници да је детаљно записивао сопствене утиске, у рукописима који су настали у Србији, режисер је оставио и богато сведочанство о животу, узајамним односима и начинима деловања организација представника руских емигрантских кругова у нашој земљи.

Кључне речи: Ракитин, српско позориште, руска императорска позоришта, руска емиграција, успомене

Научна област: руска култура, руска емиграција, театрологија, архивистика

УДК: 792"19"(043.3)

314.743(=161.1)(497.11)"19"(043.3)

930.25"19"(043.3)

Рукописное наследие режиссера Юрия Ракитина

Резюме

Выдающийся режиссер, актер, педагог и теоретик театра Юрий Львович Ракитин (1882-1952) является одним из самых значительных представителей русских эмигрантских художественных кругов, которые после Октябрьской революции 1917 года покинули Россию, нашли убежище и продолжали свою карьеру в Сербии.

Юрий Львович в Сербский театр внес огромный вклад в его развитие и опыта из сотрудничества с Константином Станиславским и Всеволодом Мейерхольдом. Тем не менее, самый большой вклад в сербское театральное искусство, Ракитин внес своим оригинальным художественным методом и, неизвестными до тех пор у сербской аудитории, смелыми сценическими решениями, которые в течение более чем трех десятилетий работы в Белграде, Нови-Саде, г. Шабац и г. Вршац проявлял в создании более чем 150 разных спектаклей, сотрудничая с великими артистами того времени, в том числе Жанком Стокич, Перой Добриновичем, Рашой Плаовичем, и другими.

За все время своего пребывания и работы в Сербии, Ракитин, с перерывами, интенсивно писал дневники, разные записки, фрагменты и черновики для всей мемориальной работы, для так и не реализованной идеи, специальные комментарии об известных лицах из мира театра, с которыми он сотрудничал, или за чьей работой следил, личные впечатления о постановках, которые сам поставлял, а также о творческих достижениях других режиссеров. Режиссер записывал замечания по книгам, которые читал, писал статьи по различным аспектам театральной жизни для нескольких сербских и русских эмигрантских журналов, размышления о социально-политической действительности своего времени, и оставил письма и тексты очень интимного характера о семье и приятелях, а также и записи другого происхождения. Речь идет о материале до нескольких тысяч, в основном рукописных, страниц на русском языке, в старой орфографии, который после смерти режиссера в виде наследства хранится в Театральном музее Воеводины. Кроме инвентарного материала, в этом заведении в настоящее время хранится более двух тысяч страниц неоформленных рукописных источников.

И помимо того, что рукописи Ракитина и другие материалы из его личного наследия за последние семь десятилетий привлекали внимание ряда авторов, в результате исследований вышли научные работы, которые позволяют только составить частичное представление о его театральном творчестве в строгом смысле этого слова, но и во всех других аспектах жизни в Сербии, которые несомненно повлияли на формирование взглядов, отношений и творческого выражения в самом широком смысле художника.

Анализ своего рукописного наследия Ракитина, что и является темой нашей диссертации, предоставляет возможность полностью реконструировать как художник обнаружил в себе желание и дар, чтобы стать театральным режиссером в период созревания под влиянием Станиславского, с идеями которого о игре на сцене и театре встретился у самого источника, в МХТ-е. Кроме того, из рукописей становится ясно, что главным художественным идеалом и предметом глубокого уважения был его приятель Мейерхольд. Особым значением анализа рукописей Ракитина, с адекватными комментариями, является тот факт, что автор в них показал высокую степень честности и открытости, в то время как в текстах, опубликованных в местной и зарубежной прессе, по понятным причинам, в определенной степени был сдержанным и конвенциональным. Из его дневниковых и других записей ясно, что Ракитин был очень эмоциональным, в определенных обстоятельствах и импульсивным человеком, в значительной степени критичным к собственной работе, а также и к художественным достижениям своих коллег режиссеров и актеров, с которыми он сотрудничал. Бывало, что иногда произносит очень резкие суждения о людях и их поступках, общественной действительности, но, а с другой стороны умел и проявлять восторг, особенно при чтении превосходного литературного произведения.

Благодаря тому, а также и факту, что он тщательно записывал собственные впечатления, в рукописях, созданных в Сербии, режиссер оставил и ценное свидетельство о жизни, взаимоотношениях и способах организации представителей русских эмигрантских кругов в нашей стране.

Ключевые слова: Ракитин, сербский театр, русские императорские театры, русская эмиграция, воспоминания.

Научная область: русская культура, русская эмиграция, театроведение,
архивоведение

УДК: 792"19"(043.3)

314.743(=161.1)(497.11)"19"(043.3)

930.25"19"(043.3)

The Manuscript Heritage of Yuri Rakhitin, a theatre director

Abstract

Distinguished director, actor, theater pedagogue and theorist Yuri Lvovich Rakhitin (1882-1952) is one of the most significant representatives of Russian émigré art circles who, after the October Revolution of 1917, left Russia, found refuge and continued their careers in Serbia.

Rakhitin contributed greatly to the development of the Serbian theater by applying the practices that evolved during his earlier cooperation with Konstantin Stanislavsky and Vsevolod Meyerhold. His greatest contribution to the Serbian theatrical art, however, is the implementation of his unique artistic method which he perfected during more than three decades of creative work in many Serbian major theatrical centers like Belgrade, Novi Sad, Šabac and Vršac. This distinctive method is evident in more than hundred and fifty dramas and operas Rakhitin created in collaboration with all of the most influential directors and actors of the time, such as Žanka Stokić, Pera Dobrinović and Raša Plaović and many others.

Rakhitin was a prolific writer. During the part of life he spent in exile in Serbia he intermittently wrote diaries, fragments of his unfinished memoirs, commentaries on the current state of the theatrical scene in Serbia, commentaries on the achievements of various celebrities from the world of theater, his impressions on the performances of the plays he directed and numerous other varied notes. He was writing articles for several Serbian and Russian emigrant journals reflecting on various aspects of theatrical life and developments in the social and political spheres of the time. He's many letters and missives of a more intimate nature intended for his friends and family are also kept.

Rakhitin's written legacy, consisting of many thousands of pages, mostly handwritten in Old-Russian orthography, is kept in the Theater Museum of Vojvodina in Novi Sad. In addition, there are approximately two thousand pages of Rakhitin's manuscripts in the museum that are still left unexamined and are not a part of the museum inventory.

Despite the fact that Rakhitin's manuscripts attracted attention of several authors over the past seven decades since his passing, no systematic examination of his written legacy in its entirety has been conducted to date. Based on this research, a comprehensive scientific study of director's theatrical opus, but also the wider context

of his life in Serbia that undoubtedly influenced his views and attitudes and ultimately his artistic expression, can be performed.

The goal of our thesis is an extensive analysis of Rakhitin's handwritten legacy. It provides us with the opportunity to retrace how and when the artist first expressed the notion of becoming the stage director, heavily influenced by Stanislavski's ideas about theater and stage play, which he first encountered right at their source, in the Moscow Art Theatre. Further analysis of the manuscripts clearly shows the deepest respect and admiration Rakhitin had for artistic achievements of his friend Meyerhold. Distinctive feature of the manuscripts is the remarkable sincerity and candor of the texts which is, for understandable reasons lacking in his published journal articles, where his writing is more conventional and discreet.

From his diary entries and other notes we can see that he was a very emotional, occasionally rather impulsive person, largely critical of his own work, as well as the work his colleagues, actors and directors he collaborated with. Oftentimes, he expressed quite harsh judgments of people and their actions, of events and of his social reality. On the other hand, he would also articulate his delight, usually after reading what he considered to be a work of literary genius.

Owing to the fact that he described his observations in detail, in his manuscripts from Serbia, the director left extensive testimony about life, mutual relations and ways of self-organizing of white émigré (Russian post-revolutionary emigration) in our county.

Keywords: Rakhitin; Serbian theater; Russian Imperial theater; Russian emigration; memories;

Academic Expertise: Russian culture, Russian emigration, teatrology, archival science

UDC: 792"19"(043.3)

314.743(=161.1)(497.11)"19"(043.3)

930.25"19"(043.3)

Садржај

Увод	1
1. Период пре емигрирања у Краљевину СХС	9
1.1 Школовање у Санкт Петербургу	9
1.2 Ангажман у Москви	31
1.2.1 Сарадња и утицаји Станиславског	33
1.3 Повратак у Санкт Петербург и последње године у Русији	43
1.4 Прва година у емиграцији	46
2. Период стваралаштва у Београду	60
2.1 Рад у београдским позориштима, режиране представе и припреме за поставке	64
2.1.1 Београдска пародија на комад «Невоље због памети»	101
2.1.2 «Кањош Мацедоновић» Димитрија Димитријевића	104
2.1.3 Представа поводом двадесетогодишњице рада у Београду	116
2.1.4 Последње године у Београду	130
2.2 Активности у Савезу руских писаца и новинара у Београду	144
3. Новосадски период	152
3.1 Представа «Малограђани» у вршачком Народном позоришту	160
3.2 Период рада на представи «Вишњик»	164
3.3 «Без кривице криви»	176
3.4 «Дивља патка»	179
3.5 «Мирандолина»	183
3.6 «Живи леш»	187
3.7 «Учене жене» и последњи дани у СНП-у	194
3.8 Педагошки рад у Драмском одсеку Државне средње позоришне школе у Новом Саду	199
4. Ракитин о другим формама уметничког стваралаштва	209
4.1 О писцима и књигама	209
4.2 О филмској уметности	220

5. Осврти на друштвено-политичку стварност, поједине народе и државе.....	224
6. Записи о приватном животу	230
Закључак	240
Списак литературе	245
Биографија аутора	254

Увод

Редитељ, глумац, педагог и теоретичар позоришта Јуриј Лавович Ракитин (право име Георгиј Леонтијевич Јоњин, 10/23. мај 1882. године, Харков – 21. јул 1952. године, Нови Сад) најистакнутији је позоришни стваралац и уједно један од најзначајнијих представника руских емигрантских културних кругова који су после Октобарске револуције 1917. године и пропасти Руске империје одбацили ново бољшевичко окружење, напустили земљу, пронашли уточиште и наставили своје каријере у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (од 1929. године Краљевина Југославија), а потом и у социјалистичкој Југославији.¹

Одушевљавајући се уметношћу још у гимназијским данима, за позоришну каријеру се одлучио почетком XX века, ступивши у престижну Глумачку школу при императорским позориштима у Санкт Петербургу, отворену искључиво за изразите глумачке таленте, у класи великог глумца Владимира Николајевича Давидова. После завршене школе је прво као глумац, а потом и као редитељ, сарађивао с највећим именима руског театра, попут Константина Сергејевича Станиславског и Всеволода Емиљевича Мејерхољда.

Од 1907. до 1911. године је радио у Московском художественном театру (МХТ), где су га Станиславски и Владимир Иванович Немирович-Данченко 1909. године укључили у рад на припреми драме «Месец дана на селу» Ивана Тургенјева у својству литерарног асистента. Пошто у Художественном театру у том периоду, на самом почетку његове каријере, није било простора да се исказе као редитељ, на Мејерхољдову препоруку је 1911. године прешао у петроградски Александрински театар, где је 1912. године поставио Шекспирову «Богојављенску ноћ» и на тај начин, према сопственом сведочењу, постао позоришни редитељ.

¹ О феномену руске емиграције у Србији видети опширније у: Мирослав Јовановић, *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919-1924*, Стубови културе, Београд, 1996; Белоэмиграција у Југославији 1-2, Институт за савремену историју, Београд, 2006; Остоја Ђурић, *Руска литерарна Србија 1920-1941*, Дечје новине, Горњи Милановац, Српски фонд словенске писмености и словенских култура, Београд, 1990; *Русская эмиграция в Югославии*, Индрик, Москва, 1996; *Русские в Сербии*, Весна инфо, Координационный совет российских соотечественников в Сербии, Белград, 2009; Марк Раев, *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919-1939*, Прогресс-Академия, Москва, 1994.

Октобарска револуција и грађански рат који је уследио, учинили су да Ракитин као присталица монархије, одлучи да свој природни, руски уметнички амбијент замени неизвесним и тешким животом емигранта. Из Санкт Петербурга је преко више успутних станица 1920. године доспео до Истанбула. Као већ цењено име у свету позоришта, добио је понуде да каријеру настави у Паризу или у Београду. Одлучио је да прихвати позив управника Народног позоришта у престоници Краљевине СХС Милана Грола, не слутећи да ће, са промењивим успехом и различитим утисцима код публике и колега, до краја живота режирати у српским позориштима.

Ракитин је од укупно 45 година плодног стваралачког рада, у српским позориштима провео 32, од доласка у Београд у новембру 1920. године, па све до смрти у Новом Саду јула 1952. године, поставивши за то време више од сто различитих комада, од којих су поједини запамћени као бисери позоришне режије, истовремено оригинални, али и надахнути и изграђени на темељима славне школе МХТ-а и сарадње са Станиславским и Мејерхољдом. Током рада у Србији имао је прилику да сарађује са глумачким величинама као што су Жанка Стокић, Пера Добриновић, Илија Станојевић, Раша Плаовић, Миливоје Живановић и многи други, да га прихвате као учитеља Мира Бањац и Рената Улмански и да у позоришним круговима остане упамћен под веома упечатљивим надимком, у коме је сублимирана његова свеукупна улога у српском позоришту – Маестро.

Одједи о Ракитиновом позоришном стваралаштву у литератури су бројни и сежу све до данас. Међу научним и публицистичким радовима се у новије време издвајају похвале вредан зборник радова «Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања», Факултет драмских уметности, Позоришни музеј Војводине, Београд, Нови Сад, 2007, као и бројни радови Алексеја Арсењева и Милене Лесковац. Један од већих њихових квалитета је коришћење прворазредне изворне грађе, Ракитинових рукописа сачуваних у Србији.

Међутим, треба напоменути да све до сада није спроведено систематско и заокружено научно истраживање те грађе, односно редитељевог рада, уметничких погледа, ставова и свих других аспеката живота посматраног из његове личне перспективе, што је заправо и основни циљ ове докторске дисертације. Такође,

дисертација представља и наставак наших napora на пољу проучавања Ракитинових рукописа, који су већ резултовали објављивањем два научна рада и критичким приређивањем дела рукописа у форми књиге «Юрий Львович Ракитин, Дневниковые записи: 1924 – 1937 годов», Филологический факультет, Белград, 2018, 328 стр.

Наиме, Ракитин је, током живота и рада у Србији, уз повремене, некада краће, а некада дуже прекиде, интензивно писао дневнике, фрагменте и нацрте за замисао целокупног мемоарског дела коју никада није остварио, стручне и крајње субјективно обојене коментаре о познатим личностима из света позоришта с којима је сарађивао или чији је рад пратио, интимне утиске о комадима које је сам режирао, као и о стваралачким постигнућима других редитеља. Бележио је примедбе на књиге које је прочитао, писао чланке о различитим аспектима позоришног живота за неколико домаћих («Епоха», «Мисао», «Comodia», «Време», «Реч и слика», «Позориште», «Илустровани лист», «Новости», «Балкан», «Политика», «Штампа», «Српски књижевни гласник», «Војвођанска сцена», «Наша сцена», «Српска сцена») и руских емигрантских часописа («Presse du Soir», «Возрождение», «Общее дело», «Новое время», «Призыв», «Россия и славянство», «Руль», «Иллюстрированная Россия», «Россия») размишљања о друштвено-политичкој стварности његовог доба, а оставио је и писма и текстове крајње интимног карактера, о породици и пријатељима, као и записе друге провенијенције.

Ракитин је брижљиво чувао сопствену рукописну заоставштину, као и писма и текстове које су о њему објавили други аутори. Реч је о материјалу на више од пет хиљада страница на руском језику, махом руком писаних, понекад изузетно тешких за дешифровање због нечитког рукописа и неадекватног материјала за писање, који је после редитељеве смрти у форми легата похрањен у Позоришном музеју Војводине. Изузев инвентарисане грађе, у овој институцији се данас чува и више од две хиљаде страница неинвентарисане рукописне грађе. Осим тога, приликом проучавања рукописа установљено је да је из појединих свесака истргнут одређени број страница, док поједини радови Алексеја Арсењева показују да су нам мањи делови дневничких записа били недоступни, будући да се нису налазили на свом месту у Позоришном музеју. Те празнине су попуњене

посредно, коришћењем публикација у којима је Арсењев објавио поменути рукописни текст.

У дневницима је Ракитин оставио богато сведочанство о мотивима због којих је прибегавао њиховом вођењу. Током читавог периода емиграције носио се мишљу да напише «Успомене», дело аутобиографског карактера, у коме би до детаља, хронолошки описао свој живот. Тој идеји се враћао много пута, пишући у тезама шта све треба да унесе у текст, а 1933. године је и започео с мемоарским радом, али га није завршио.²

Иако је повремено показивао скепсу да ће његови рукописи икада угледати светлост дана («Ко ће да чита ову свеску? Сигурно нико. Бациће је у смеће. Никома она неће бити потребна, а у њој је делић моје душе <...> - Дневници, Београд, 24. децембар 1939. године; «Записивати моје баналне мисли је постала моја неопходност, иако знам да моје мисли апсолутно никоме нису потребне, чак ни као тоалет папир» - Дневници, Нови Сад, 24. новембар 1950. године), осећао се снажно мотивисаним да истраје у том послу, пре свега како би иза себе оставио сведочанство о једној епохи која је била богата догађајима и коју су обележиле веома значајне личности за историју културе, пре свега руске. Тим поводом пише: «Имао сам ту срећу да видим, упознам, пријатељски попричам с многим руским уметницима, песницима и писцима, пророцима руског симболизма, водичима наших мисли и срца, који су нас научили да мислимо, ценимо и волимо нашу истинску старину, прошлост» (Успомене, август-септембар 1933. године).

² Наслове и редослед поглавља је скицирао на следећи начин: «1. Козељск 2. Путовање у Харков код бабе 3. Оптина пустиња 4. Малојарославец 5. Гимназија у Калуги 6. Малојарославец. Ја гимназијалац. Спахије 7. Москва и гимназија 8. Одлазак у Сибир. Пут. Путовање коњима 9. Иркутск. Гимназија. Друштво 10. Представе код Љубимових, Ревизор 11. Представе у Бељску 12. Одлазак у Петербург. Пут 13. Петербург. Позориште. Конзерваторијум (Путовање на лето у Кипјански, Лебедин, Куличку, Рјабушки, Јахање до Полтаве у Диканку, Зењкое 14. Крај дебија 15. Позоришна студија. Устанак 1905. г. 16. Петербург. Путовање у Тбилиси 17. Путовање с Мејерхољдом у Ростов на Дону, у Новочеркаск 18. Лето у Полтави 19. Зима у Тбилисију 20. Из Тбилисија у Москву. Биро. Художествени театар 21. Лето. Тираспољ, Бендер 22. Художествени театар. Улоге, студенти, Немирович-Данченко, Слепи миш, Тарасов, Балијев, моје улоге, Станиславски. 22. Сезона у Боржому 24. Путовање у Тбилиси и на Крим, Феодосију, Јалта 25. Императорска сцена. Путовање у Египат. Повратак на Крим. Моја болест. Путовање у Коктебел. 26. Ја режисер. Глумци Варламов, Давидов, Савина, Аполонски, Јурјев, Ходотов (вечери код њега), песници Кузмин, Гумиљов, уметнички Петербург, бирократски и петербуршки бојери. 27. Брасово. Моја женидба. Смрт оца 28. Стан у Николајевској на Лиговки 30. Револуција. Гомељ. Рођење Никите. 31. Кијев. Одеса, опет Кијев, Харков, Ростов, Севастопољ. Моја служба отаџбини. Одлазак нас је бацио Американцима 32. Феодосија. Одлазак у емиграцију 33. Константинопољ и његова околина 34. Одлазак у Београд. Боравак у Софији. 35. Београд». (Успомене, август-септембар 1933. година).

Полазећи од првобитне замисли, а због околности да је већи део живота провео у Србији, Ракитин је најзначајније записе посветио не само руским, него и српским уметницима. Из овог општег мотива проистицала је и намера да више пише «о позоришту било где», наглашавајући: «Хтео бих да причам о позоришту где сам радио скоро тридесет година. Али да пишем на руском језику немам где, а на српском неће да читају и неће да схвате и одбациће» (Дневници, Београд, 13. јануар 1940. године). Указујући да је свестан скромног места руског глумца и режисера које му припада, увиђа значај својих успомена и дневника, уз признање, изречено донекле на театралан начин, наводећи: «У многама сам можда био пристрастан, али зато сам свуда и увек био искрен и правичан, називајући у својим записима све или скоро све правим именом. Опростиће ми то. Писао сам како ми је говорило сећање, савест, срце. Аутор завршава свој пролог извињењем публици. Крсти се у последњи час и излази на „сцену живота“. Дакле, завеса!» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Сматрао је да је неопходно да остави писани траг у времену «тим пре што је наша епоха необична и у историјском смислу, и у смислу описивања укуса, у којима се несумњиво кроји један од разлога наше погибије. А емиграција – какво богатство за писца. То се не сме штампати сада, то ће временом служити као објашњење <...> наше погибије, нашег пада и наше зебње овде, у туђини» (Дневници, Београд, 13. новембар 1931. године).

Као што се види из ових редова, посебно је хтео да изрази своје виђење других руских емиграната и њихових активности према којима се односио «никако не непријатељски, подругљиво, него као према људима који су морално, духовно попустили, заглупљенима и онима који не желе да се помире са судбином. Свака руска активност у Београду коју изведу Срби и осмисле Руси ја ћу најодлучније да осудим. Руски дом, руски корпуси, Руски институт (женски), бивша руска амбасада, руска црква, руска штампа, Руски општевојни савез, руски доктори – како је све то убого, зло, недобронамерно, нечестито, охоло <...> Бојим се да не одем у сатиру или фељтон. Али потрудићу се да се то не деси. Величине као Буњин ме надахњују и дају подстрек» (Дневници, Београд, 14. јул 1940. године).

Осим тога, имао је и више интимних разлога за вођење дневника, који су му, између осталог, помагали да прекине тешке дане у емиграцији, о чему је оставио и запис обликован као директно обраћање дневнику: «О дневниче, мој једини друже <...> Ти си једини сведок моје бедне, напаћене душе, ти једини можеш у будућности да посведочиш о мојој потпуно трагичној самоћи, о мојој безизлазној тузи» (Дневници, Константинопољ, 1. октобар 1920. година). Дневници су му служили као уточиште да побегне од често присутног осећаја усамљености: «Немам с ким да попричам, немам с ким да разменим мисли и осећања и ето решио сам као некаква „шипарица“ да све то запишем. То је глупо, али другог излаза немам» (Дневници, Београд, 7. август 1940. године). У данима када су његова усамљеност и очај због тешког живота били посебно изражени, писању дневника је придавао чак религиозан значај: «Кад запишем као да се помолим» (Дневници, Београд, 18. септембар 1940. године).

Као један од разлога за вођење дневника је навео и жељу да за себе и сина сачува успомену на своје виђење руског начина живота и Русије, која је «остала само на папиру». Поводом сина је наставио: «Нека Никита прочита овај дневник када порасте и нека се сети свог бедног оца. Само за њега су ови редови, а ако он умре, уништити ове свеске» (Дневници, Београд, 22. мај 1924. године). Слично је размишљао и с дистанцом од неколико година: «Треба сводити рачуне, писати, писати успомене, не за штампу, него за себе, за проверу свега преживљеног, за извештај пред Богом, за Никиту, за будућност како би се оправдало, како би се осветлило своје време, своји поступци кроз мене самог <...> Често слушам израз „затворити се у себе“. То значи продубити своје бриге, а ако оне нису дубоке? Не, то значи да ја не треба да мислим само о себи самом, него о себи у вези с другима. Више мислити о другима који ме окружују» (Дневници, Београд, 7. октобар 1931. године). Истовремено је хтео да буде и интроспективан: «Хоћу да се до саме смрти подсећам на мисли које су се излиле из мене. Моје мисли су хаотичне, а када их записујем, оне се изливају, мењају, те и најништавнији догађаји мог дана добијају, чини ми се, неки смисао. Таквих је уистину јако мало, али од сивих догађаја добијају неку нијансу и свој карактер, као и моје мисли» (Дневници, Нови Сад, 8. мај 1950. године).

Како је време његовог боравка у Београду одмицало, тако је расло и незадовољство односом средине, положајем у позоришту и материјалним статусом. Томе је допринела и несрећа због породичне трагедије – нестанка сина и неверства супруге, што је доносило нове мотиве за писање: «Молим Бога само да се вратим у Русију и да тамо напишем све, књигу о свему и да оставим сведочанство шта су они радили с руским позоришним уметником који им ништа лоше није учинио, већ само добро, и како су они поступали с њим и понижавали га» (Дневници, Београд, 28. новембар 1939. године).

Ономе што је, понекад очекивано необјективно и изражено преувеличано, сматрао својим поразом у српској средини, хтео је да удахне дозу оригиналности и исприповеда у форми романа: «Мисли да опишем своју трагедију у уметничкој форми, по могућству, наравно, беспристрасно, не дају ми мира. Хоћу да сјединим то с описом српског живота, српског морала, карактера, српске уметности и српске интриге. У виду приповедања описати два света руске емиграције, елемента који је дошао овде, искварен и лажљив, просто лупешки, и српску средину лукавих потомака Турака и још раније византијских провинцијалаца. Судар та два света је страшна трагедија у којој гину поједине милости, поједине талентоване и неталентоване душе, гину остаци руске армије – официрство које гине од простоте и официрство огрезло у лоповлук и лажну традицију. На том фону поједине личности <...> То све треба испреплетати с трагедијом емиграције. Наравно, овде је потребан Толстојев замах. Ја бих само оставио документа своје трагедије, трагедије своје породице и трагедије емиграције. Боже, ја сам без твоје помоћи то не могу да остварим замисао» (Дневници, Београд, 10. фебруар 1940. године). Једно време се чак водио мишљу да напише драму, али је од тога одустао: «Исповест <...> не може да буде драма. Нећу да моју патњу проституишу београдски „глумци“ лаком зарадом и вулгарношћу» (Дневници, Београд, 10. април 1940. године).

Више субјективних и објективних разлога га је спутавало да се упусти у тај толико жељени подухват. Између осталог, био је уверен да супруга неће читати те белешке, већ да ће их после његове смрти спалити или бацити (Дневници, Београд, 14. и 27. април 1940. године). Такође, знао је да његове критичке осврте о Србима и руској емиграцији нико од њих не би хтео да штампа, па се препуштао

машти: «Ах, ако бих тај мој још ненаписан рукопис преко неког успео да објавим у Русији. Ах, какво би ми то било задовољство, каква награда. Макар само и то да знам да нисам узалуд страдао, да ће временом неко да се сажали на глупог руског уметника – идеалисту, коме Господ за његове грехе није дао ни најмањи делић среће, ни трунку спокоја» (Дневници, Београд, 2. јул 1940. године).

Ракитин није успео да напише аутобиографски роман нити драму, а и успомене су остале недовршене. Међутим, обим и садржина његових дневника и других рукописа пружају више него довољно материјала за разумевање најважнијих животних поглавља овог уметника – позоришни рад, однос према другим видовима стваралаштва, релације с истакнутим представницима руске емиграције у Србији, приватни живот и поглед на свет. Стога смо као основни задатак ове дисертације схватили дешифровање и анализу свих рукописа сачуваних у Позоришном музеју Војводине, како бисмо у њима пронашли релевантне податке за формирање целовите слике, а затим и стварање синтетичког приказа поглавља Ракитинове биографије изложене према хронолошком и тематском принципу.

У том смислу треба нагласити да је на композицију дисертације у појединим деловима пресудно утицала структура самих рукописа и Ракитинов принцип вођења дневника. Примера ради, док је у Београду правио велике паузе у писању дневника и правио оштре прелазе с теме на тему, новосадски дневници су концизнији, прецизнији, имају бољи ток, краће паузе и претежно су фокусирани на рад у позоришту и Глумачкој школи, што је условило и разлике у концепцији и подели текста доктората на поглавља. Осим тога, тежиште дисертације није на Ракитиновом режисерском поступку у ужем смислу речи, који спада у домен театрологије, што је такође искључиво условљено садржином дневника, у којима се режисер знатно мање бавио том темом него у својим објављеним радовима.

Како се не би умањила вредност, аутентичност и оригиналност његових записа, старали смо се да текст у највећој могућој мери тече као да је изложен «у првом лицу», наравно уз вршење потребних скраћивања, корекција и уклапања, као и презентовања свих неопходних објашњења. Вођени тим принципима, у дисертацији смо користили селективну, али релевантну литературу, ослањајући се на библиографске јединице које су могле да допринесу да се на квалитетан начин

попуне празнине настале због пауза у вођењу дневника, боље ослика позоришна атмосфера Ракитиновог доба, правилно представе његове релације с другим уметницима и разуме историјски контекст у коме је живео и радио.

1. Период пре емигрирања у Краљевину СХС

1.1 Школовање у Санкт Петербургу

Међу хиљадама страница Ракитинових рукописа, по систематичности, живописности и исцрпности у излагању се издваја текст «Успомене»³ који се највећим делом односи на период од 1901/1902. до 1905. године, односно на његово школовање и почетке на руској позоришној сцени, а затим и на наставак његове каријере у Русији. Већ на основу анализе тих, условно речено, спољашњих карактеристика белешки, намеће се закључак да су у питању личности, места, догађаји и импресије који су одлучујуће деловали на његово професионално формирање и трајну, органску повезаност с руским позориштем. То додатно поткрепљује и сама садржина, због чијег квалитета је могуће, а због аутентичности утиска и корисно навођење већих делова у интегралном облику, при чему треба имати у виду да је Ракитин поједине сегменте тих записа користио у радовима које је објављивао у Србији и иностранству.

У надахнутом тону Ракитин износи ретроспективу свог рада у руском позоришту до одласка у емиграцију: «Ушао сам на врата позоришта када је још загаситом светлошћу светлела лампа велике плејаде наше реалистичке школе, коју је у Москви засновао [Михаил Семјонович] Шчепкин, а у Петербургу [Александр Ефстафјевич] Мартинов и [Иван Иванович] Сосницки. Затекао сам последње мохиканце када су под старе дане крунисали својим генијем руски драматуршки театар. Учествовао сам у раду МХТ-а у данима његовог највећег

³ Ракитин је у дневницима забележио да је текст «Успомена» диктирао Г. С. Ремезенку: «Згрозно сам се неписменошћу...Ремизенка, коме сам за то платио 400 динара. Грешке, штампарске грешке и пропусти – каква је свиња тај Ремизенко, осим тога што је лопов. Био је у прошлости председник Скупштине мирских судија у Ченстохови. Добре су биле те судије којима је он председавао» (Дневници, Београд, 10. јануар 1940. године).

процвата. Упознавао сам се с радом великих руских режисера, мајстора, академика Владимира Ив[ановича] Немирович-Данченка и Константина Сергејевича Станиславског. У моје време су потпуно сазрели и почели да блистају својим стваралаштвом и талентом у целој Русији и Европи художественици О[лга] Л[еоновна] Книпер, И[ван] М[ихајлович] Москвин, В[асилиј] И[ванович] Качалов, М[арија] П[етровна] Лилина, Л[еоид] М[иронович] Леонидов. На крају, ја сам био помоћник, најближи сарадник огромног руског режисера – иноватора В[сезолода] Е[миљевича] Мејерхољда (не помињем његову садашњу улогу код бољшевика). Своме другу Никити Балијеву помагао сам у раду на његовој представи за [кабаре – Т. Ж.] «Слепи миш». И на крају, поставши и сам режисер Императорских позоришта у Петербургу, присуствовао сам последњим данима пада императорске сцене и последњим трзајима царског Петербурга» (Успомене, август-септембар 1933. године).

После овог сумарног приказа, Ракитин се враћа на појединости својих првих додирова с позоришном уметношћу и сусрета са значајним личностима из света уметности и књижевности, бележећи: «О људима које помињем овде се већ много писало и пре мене, али и ја могу да кажем о њима нешто своје, ново, што заслужује да се помене. Можда ће и мој глас бити интересантан мојим савременицима, можда ће бити интересантан и младежи, која не верује у добру, херојску прошлост, а главно је да ће можда бити користан управо том будућем читаоцу који ће се бавити свођењем рачуна како би правилно, непристрасно сазнао и размишљао о нама, припадницима старе позоришне уметности» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Долазак у Санкт Петербург 1902. године⁴ с руског Далеког истока, из Иркутска, где је његов отац био члан Судског већа, он ставља у шири друштвено-политички контекст, констатујући да је то учинио у време када се на Далеком истоку развијала «права ратна завера», односно компликовали односи с Јапаном,

⁴ Више аутора, попут Јулије Галањине (Юлия Галанина, Ю. Л. Ракитин и В. Э. Мейерхољд, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 38) и Петра Марјановића (Петар Марјановић, *Контроверзе редитеља Јурија Љвовича Ракитина, Руска емиграција у српској култури XX века*, том 2, Филолошки факултет, Београд, 1994, стр. 115) Ракитинов долазак у Санкт Петербург везује за 1902. годину, док он у својим записима неколико пута погрешно понавља да се то догодило 1901. године.

што је изазивало забринутост руске јавности.⁵ «Дакле, закуцао сам на врата руског театра... Дошао сам да бих се уписао на курс драме Императорског позоришног конзерваторијума. Дошао сам у Петербург у јулу, а пријемни је био тек у септембру. На једним од тих врата је писало не баш познато, али књижевно презиме Тјапкин⁶ – у трећем улазу Пушкинске улице, у кући бр. 5 уселио се ваш покорни слуга, млади Сибирац. Свако јутро сам пролазио поред зграде позоришног конзерваторијума, дуго пешачећи тамо-амо, уживао гледајући старог чувара у црвеној дворској одори. Само сам хтео да мало више попричам с њим. Он ми је рекао да се захтеви примају од првог септембра, али то ми је било мало. Хтео сам све да знам, како и колико су строги на испитима, како изгледа сам пријемни, али чувар је изазивао страх и трепет» (Успомене, август-септембар 1933. године).

У ишчекивању пријемног испита, заказаног за 9. септембар,⁷ имао је две дилеме – које стихове да припреми и да ли да се обрати за помоћ, односно за неку врсту протекције код чувене руске глумице Марије Гавриловне Савине, утицајне познанице његове породице. Посебно га је мучила ова друга. «Сада када је прошло скоро тридесет година од тада, тешко ми је да се сетим свих брига и мука које сам осећао пред оним што ме је чекало, јер је то било питање не само моје части, самољубља, младе вере, већ и питање читавог живота. Каква ће срамота бити пред оцем који ме је толико упозоравао како ћу да изађем на очи мами која је толико веровала у мене и помагала да дођем у Европу. Патим. Понекад плачем ноћима. Стојим испред куће Савине. Ући или не? У џепу имам писмо од тетке да га предам Савиној, која би средила да ме одмах приме у позориште, али имам тешку моралну дилему да онда то није то. Да га предам, биће помоћ, протекција, али да ли може да се гради живот на сцени уз помоћ протекције? О, ја знам свој карактер, несигуран у себе, који ме угњетава сумњама! Тако ћу у будућности да се бичујем! Долазим, звоним, али слуга каже да су у Швајцарској. Лакнуло ми је,

⁵ Видети опширније у: *История российско-японских отношений. XVIII – начало XXI века*, Аспект-пресс, Москва, 2015.

⁶ Могуће је да се мисли на Амоса Фјодоровича Љапкина-Тјапкина, једног од ликова из Гогољевог «Ревизора».

⁷ Директор Императорских позоришта Владимир Аркадјевич Теляковски је забележио да је пријемни испит одржан 11. септембра 1902. године, при чему Ракитина није сврстао у групу најбољих кандидата (В. А. Теляковский, *Дневники директора Императорских театров 1901-1903*, Артист. Режиссер. Театр, Москва, 2002, стр. 284-285).

говорим себи „значи није суђено“! Идем директним путем. Нека буде шта буде! Вадим писмо, читам га и одлучно цепам на ситне делове. Папирчићи као лептирићи лете по ваздуху у реку. Шетам по Невском. Ах, како сам поносан. Каква срећа живети овде. Боже, зар ћеш да допустиш да не прођем пријемни? Зар је тако тешко младом талентованом човеку да се пробије и оствари свој идеал? Не, не, ја верујем у успех. Шетам и шапатам читам стихове Шилера „Рукавицу моју, рукавицу...“» (Успомене, август-септембар 1933. године). Занимљиво је то што се млади, ватрени и пун идеала Ракитин овде пореди с неустрашивим витезом Делоргом који, да би подигао рукавицу лепе Кунигунде, улази у арену с дивљим зверима,⁸ с којима Ракитин вероватно пореди испитну комисију.

Потом описује ток пријемног испита, при чему излагању даје ноту драматичности, чинећи да неизвесност расте до самог разрешења ситуације, показујући и у тој минијатури склоност да епизоде из свог живота обликује као позоришне комаде. «Данас је судбоносни, одлучујући дан мог живота – пријемни на Императорским драматуршким курсевима. Коначно нас зову у музичку собу. За то време из дубине сале, из балетских просторија појављују се инспектор [Владимир Порфирјевич] Писњачевски, директор Императорских позоришта [Владимир Аркадјевич] Тељаковски, управник [Георгиј Иванович] Вуич. Прошло је још мучних пола сата, када ћемо се још боље упознати једно с другим у заједничкој агонији. Одједном је одјекнуло оштро звоно и говоре нам да ми, који полагамо, сиђемо на сцену. Први се појављује Клименко, председник свих испитних комисија у позоришном конзерваторијуму, члан Министарства двора. Затим долазе глумци, режисери Александринског позоришта. Нас је почео да прозива директор. Боже, без обзира на сву моју трему, на цео ужас пред тим људима за столом, посматрао сам и размишљао кога све не привлачи сцена: шушкаве, рачлаве, зрикаве и крезубе. Било је таквих који никако не могу да изговоре шуштаве сугласнике, с котрљајућум „Р“, са словом „В“ уместо „Л“, било је таквих с навалентним темпераментом, они су цикали, махали рукама, кричали, било је јерменских и грузинских акцената, таквих какве обично осликавају лоши казивачи анегдота. И сви су они веровали у себе, у свој таленат.

⁸ Fridrih Šiler, *Knjiga poezije* (prepev Aleksa Šantić), Rad, Beograd, 1964.

После четири сата пауза. Само што пре да прођем, свеједно како ће да се заврши, само да се што пре заврши. Као кроз сан чујем своје презиме, а немам снаге да се покренем. Дуга, мучна секунда, ноге се не одвајају од пода, чиним надљудски напор и ево иступам напред. Доле је ред електричних сијалица. Рампа ме дели од њих, од тих који седе у оркестру. Они су моја заштита, али чини ми се да ће да ме издају, и он, дедин мундир који ми је одједном постао одвратан, кратак, а рукави, нарочито рукави, уски и тесни. Пред зверињаком почињем ја, не, не ја, него неки туђ глас у мени, који не познајем, он је и мој и није. Чудно, мене не прекидају, а већ сам на крају стихова. „Прозу“ – чуо сам. Починем. Одједном ми се с рукама дешава нешто чудно. Почину да се мрдају у такту сваке фразе. То ми се никада није десило. Хоћу да их не мрдам, а не могу. Завршавам монолог некаквим бесмисленим гестом. Одједном се чује „Довољно“. Басну нису тражили. Шта то значи – добро или лоше... Очигледно су се уморили... Засадају и одлучују: Конференција Драматуршких курсева Императорског петербуршког позоришног конзерваторијума после пријемног испита 9. септембра 1901. г. одлучила је да прими на прву годину... Почели су да читају презимена. Чекам када ће да прочитају моје име, али њега нема, а ево, остало је још свега неколико. Боже, шта да радим? Не, ево га. Како га је јасно прочитао инспектор. Примају се безусловно до првог марта следеће године. Следећа категорија прима се условно. Укупно примљено двадесет људи, од 237. Господо, прва класо, жели да вас види и упозна Владимир Николајевич Давидов. Тај велики глумцац, први глумцац у Русији, и он је сада наш учитељ. Како смо ми дужни да будемо њиме поносни, каква срећа што смо запали код њега. Боже, сада је то наш конзерваторијум, и сада све зависи само од нас самих» (Успомене, август-септембар 1933. године).

О свом успеху се одмах након тога похвалио глумцу Јурију Васиљевичу Корвин-Круковском, који му је саопштио да је већ био упознат с тим и да је Давидову успео да каже неколико речи о Ракитину, али и да је режисер Александр Акимович Сањин био против да се Ракитин прими на конзерваторијум.

То га није обесхрабрило, јер је био пун оптимизма да је пред њим светла будућност у позоришту које га је одмах очарало до те мере да је записао: «То је од сада моје позориште и ја сам се сав стопио и душом, и телом својим. Сада сам заувек пронашао себе и ево овде, овде је срећа. Срећа, колико је има, она је

бесконачна и мени није страшно, она је са мном заувек... О, дан среће, дивљења, усхићења, дан неземаљске радости. Како је дивно живети, и живети у престоници Империје, где су таква позоришта, такви глумци, такве величине и такве лепоте у свему... Временом је огромно поштовање према Александринском позоришту прелазило у култ. Често се у друштву или у граду, а понекад и иза кулиса, чуо малограђански назив нашег позоришта „Александринка“. Одмах смо реаговали и молили да се изражавају другачије. Нисмо тада знали да је тај стари, мили, нежни назив Александринка био посвећен светој традицији највећих старих глумаца» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Осим тога, позориште га је пленило како својим монументалним изгледом, тако и репертоаром. Поводом зграде позоришта се сећао: «На мене огроман утисак оставља парадна царска ложа, која поражавала огромном висином, те у поређењу с њом партер делује мали. Предиван амфитеатар, такозвана „места иза фотеља“ у подножју царске ложе. Како је све стилизовано, богато, свечано. Млади, наивни Сибирац се није узалудно одушевио». Прва представа коју је гледао на тој сцени били су «Плодови просвете» Лава Николајевича Толстоја. Према Ракитину, била је то «једна од најбољих представа Александринског театра у првим годинама XX века», а представа коју је гледао «била је још значајна по томе што је у њој по последњи пут у свом животу играо чувени глумац Н[иколај] Ф[јодорович] Сазонов. После тога је умро» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Резултат одушевљења свим аспектима позоришта и настојања да оствари успех у том свету била је изузетна посвећеност Ракитина предавањима на конзерваторијуму, посебно код Владимира Давидова. Истовремено, у њему је расла жеља да се опроба као глумац, а прилика му се убрзо и указала. «У време једног од часова Владимира Николајевича појавио се Јуриј Ерастович Озаровски.⁹ Замолио је Давидова да му да неколицину ученика да глуме неколико мањих

⁹ Озаровски је био значајна фигура руског позоришта у емиграцији, јер се појављивао и на београдској сцени, а 1919/1920. године је био и главни уметнички директор Хрватског народног казалишта у Загребу. Опширније видети у: В. И. Косик, Русская культура в Хорватии, 1920–1930-е гг., *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, бр. 1 (22), Санкт-Петербург, 2015, стр. 11; Pismo Jurija Erastoviča Ozarovskog intentdantu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, *Ruski emigrant u Hrvatskoj između dva rata: Rubovi, memorija*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2006, str. 187-189; Надежда Мосусова, Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата, *Руска емиграција у српској култури XX века*, том 2, Филолошки факултет, Београд, 1994, стр. 141.

улога у Чеховљевој „Свадби“. Давидов нам је стално понављао да је још рано за глуму. Озаровски га је молио и рекао да ће узвратити помоћ. „Помагати, помагати“, викао је Давидов, „ако би им то користило, али само ће да им штети, јер они још ни да говоре не умеју, а зову их да глуме. Добро, изаберите“ – изговорио је после дуге паузе. Одједном је Озаровски дошао до мене и Воронцова¹⁰ и још две даме. После је уследило како да се понашамо на туђем курсу, јер ће сви да мрзе нас, јер мрзе њега. У „Свадби“ Чехова сам добио улогу лакеја. Састојала се из следеће фразе: Кувар пита како велите да се служи сладолед, с румом, мадером или без њега. Имао сам страшну трему. На крају је дошла и представа. Осећао сам се као победник, нико није постојао осим мене. Хтео сам да ми прилазе и честитају. После представе, осим Озаровског, нико ми није честитао успех. Наши су се нешто кисело мешкољили, Давидов није ни био, чак ме није ни питао како сам прошао, а то је било моје прво ватрено крштење» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Наредни изазов су били испити, на чију строгост су нове ученике упозоравали познаваоци прилика на канзерваторијуму. Ракитин је то осетио на сопственом примеру, када га је Давидов беспоштедно искритиковао због лоше интерпретације стихова «Чинара».¹¹ Описујући критике као «увреде» и «урлање», Ракитин признаје да су га те немиле сцене довеле до очајања, из кога га је избавила колегиница са класе Марија Михајловна Порчинска, помажући му да у интерпретацију унесе потребну дозу страсти и превазиђе стидљивост и страхове, поводом којих јој се поверио како га мучи утисак «да сигурно има глупо лице и да се боји да не испадне смешан». Добронамерне и искрене смернице добијене од Порчинске су уродиле плодом, јер је Давидов позитивно оценио Ракитинов напредак у рецитовању стихова. Осим два изузетка, цела класа је положила испите, што су прославили у кафани у присуству Давидова, који је том приликом својим дивним певањем «засенио и Шаљапина». Оно што је сигурно његова генерација на канзерваторијуму једнодушно осећала, Ракитин је у својим

¹⁰ Ракитин је с глумцима Воронцовом, о коме немамо друге податке, и Константином Николајевичем Вертишевом, извесно време делио стан у Санкт Петербургу (Успомене, август 1933. године).

¹¹ Највероватније је реч о стиховима песме Михаила Љермонтова «Листић».

сећањима изразио реченицом: «Сада смо беспоговорно признати за ученике» (Успомене, август-септембар 1933. године).

После испита су све три класе ученика свечано позване да глуме у Еурипидовој трагедији «Хиполит», коју је режирао Озаровски у новом преводу Дмитрија Мерешковског. «Праве античке представе, чини ми се, није било на руској сцени до тада. Декоратер је био уметник Леон Бакст, који тек што је ушао у моду, а музику је написала нека модернистичка особа, баронеса Оверберг... Сећам се као да је било данас, када сам први пут видео те велике људе на великој сцени Александринског театра» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Ракитину је била поверена улога Тезејевог слуге, док су се ученици пријатније спољашњости нашли у Хиполитовој свити. Тим поводом Ракитин у рукописима према овој групи ученика показује завист, особину која ће га, најчешће као резултат повређене професионалне сујете, пратити до краја живота у позоришту: «У публици је био Корвин и када ме је видео са смеђе офарбаним лицем, почео је злобно да се смеши и обећао да ће мојим родитељима послати фотографију њиховог драгог сина тако привлачног изгледа. Стајао сам пред њим, глупаво се осмехујући, а у души ми је била некаква глупава, подла увреда и завист према лепој Хиполитовој свити. То је онај подли глумачки осећај, ухватио сам себе, већ је са мном, али свеједно, ипак сам ја шраф у овој огромној машини, потребан, неопходан, јер без тог шрафа машина не може да прође... О свом првом наступу на правој сцени писао сам родитељима у Иркутск. Наравно, своју фотографију у улози слуге нисам послао. Без обзира на незахвалну, тешку улогу, после које сам морао цео сат да скидам шминку, додир с театром је био тако диван, тако заносан, да смо се тиме дичили и хвалили». Кратко се осврнуо и на саму представу: «Неки су били незадовољни... било је много дискусије... Критиковали су и слободни превод Мерешковског» (Успомене, август-септембар 1933. године).¹²

Описујући прву годину школовања, Ракитин се у неколико редова стидљиво осврнуо на своју «прву љубав... предивну, златну» руску глумицу Олгу Глебову, питајући се да ли ће га заволети. На том месту спомиње и да му је

¹² О представи и критикама видети опширније у: Наталья Казьмина, «Античное приключение» русской сцены, *Вопросы театра*, бр. 1-2, Государственный институт искусствознания, Москва, 2009, стр. 119-125.

супарник код Глебова био руски глумац Василиј Пантелејмонович Далматов, иначе пореклом Србин из Далмације, коме је право презиме било Лучић. Касније пише како је патио, јер је Глебова «пала на игру завођења» глумца и режисера Бориса Сергејевича Глагољина.

Лето после прве године на конзерваторијуму је искористио да отпутује у Малојарославец, а затим и у посету родбини у Харков¹³ и Лебедин, где је остао неколико недеља, обилазећи суседна имања са својим најмлађим стрицем Аљошом Јоњином, бившим официром који је прешао на рад у полицију. У њему се тада родило ново осећање – патриотизам, који га више није напуштао, чак и у деценијама проведеним у емиграцији, хиљадама километара далеко од отаџбине, свестан да је више никада неће видети. «Први пут ме је обузела страсна љубав према Украјини. Та љубав је дуго владала мноме и оставила је велики траг у целом мом животу. До тада ја нисам волео своју отаџбину, али сада сам јој се цео предао. Удубљивао сам се у њену поетску старину, још брижљиво сачувану, још неуништену. Свуда је било задовољство... Како су далеко сада Петербург, класе, позориште, само је Ољечка са мном свуда, у сновима и срцу» (Успомене, август-септембар 1933. године).

После ових описа поново се вратио сећањима на школовање,¹⁴ посебно на инсистирање Давидова да упорно и дуго вежбају извођење водвиља. Испрва је то доживљавао као оптерећење, питајући се зашто их учитељ толико «гуши» том кратком, лаганом и шaljивом формом позоришних комада, да би потом спознао колико су они заправо били корисни за младе глумце: «Треба проживети цели спектар свеколиких осећања и пренети их публици лако, весело и изражајно. Ми (класа Давидова) смо спадали у његове наивне ликове, једноставне по осећајности

¹³ Током боравка у Харкову је први пут гледао представу «Вишњик» Чехова у извођењу Александринског театра, у којој су му се свидели сви глумци осим Давидова (Успомене, август-септембар 1933. године).

¹⁴ Једна од представа која је на њега оставила снажан утисак био је «Месец на селу» Тургеева, изведена 1903. године у Александринском позоришту у режији Сањина: «Играли су глумци чија је младост била у знаку Тергењевљеве Русије. Касније сам у животу и ја имао прилике да присуствујем и сам учествујем у другој представи ове драме у Художественном театру у Москви, када је драму глумила друга генерација <...> Оно задивљујуће код старих Александринаца који су глумили у Тургеевљевим драмама било је константно присуство спокоја на сцени, рељефна фраза, дуг уздисај и фокусиран поглед. Тим средствима, можда и примитивним, али они су створили то што се касније у Художественном театру називало душевним стањем и било је лајт мотив Чеховљевих драма. Александринци су несвесно, интуитивно, глумећи Тургеева, створили атмосферу руске сеоске идиле, а режисер Сањин је умео да прикаже тескобу блаженства, лакоће по жарком дану у руској спахијској кући» (Успомене, август-септембар 1933. године).

и облику, али којима је била потребна бесконачна вера у значај и важност нашег задатка. Требало је, осим саме себе, убедити још и публику у то како је живот који дочаравамо лаган, једноставан, јасан... за то је било неопходно да сами у себи нешто пребродимо, нешто да победимо, схватимо и само тада ће се то видети и на лицу, и тада теби самом постаје јасно и публици занимљиво. Зашто тада, у том случају, не отпевати нешто или не отплесати за још веће Ваше убеђење или Ваше задовољство, намрштени господине савремени житељу. Једноставност и примитивност осећања појачавају убеђење код глумаца и јаче утичу на публику. У томе је у великој мери садржана снага развоја талената код глумаца старог позоришта. Осећање се није добијало психолошки, као што је то касније био случај, оно се због тога устремљивало с великом снагом, а за то је било потребно да физички апарат глумца, његово лице, фигура, глас, слух, све да се потчињава његовој унутрашњој снази емоције. Сада док ово пишем, на то се у нашој отаџбини опет враћају режисери модернисти, који упрошћавају сложеност психологије и који захтевају посебне огромне глумачке технике, чисто циркуског карактера. Водвиљ и наивна мелодрама одиграли су велику улогу у достигнућима руске сценске мајсторије. А резултати...они су веома брзо изашли на видело. Уместо угластих покрета, невештих, тешких покрета, код нас се појавила вештина и грациозност. Дамски декадентни покрети су отишли у вечност». Ракитин се сећао и да је Давидов овладао вештином да механички памти раније преживљена осећања и да их преноси на сцену, на чему је са својим ученицима касније радио и Станиславски. Изван овог контекста, записао је како му је ласкало то што му је једном приликом у позоришту пришао критичар, драматург, песник-сатиричар и публициста Виктор Петровић Бурењин, како би га упознао. (Успомене, август-септембар 1933. године). Треба напоменути да је ово једини пут да Ракитин спомиње Бурењина у својим рукописима.

Када су завршили с увежбавањем водвиља, прешли су на мале старе драме у стиховима, о чему је Ракитин записао: «Играли смо предивну једночинку [Франсоа] Копеа „Оче наш“. После нигде нисам могао да нађем или да видим ту стару поетску ствар» (Успомене, август-септембар 1933. године). Такође, пише и како су, оглушујући се о забрану Давидова, уживали да кришом глуме у приватним позориштима.

За Ракитина је од велике важности био долазак његових родитеља из Иркутска у Санкт Петербург, који он, признајући да је несигуран у хронологију догађаја из тог периода, датирао у март или април 1904. године. Ракитиновим родитељи су допутовали у престоницу после седмогодишњег боравка у Сибиру, будући да се његовом оцу погоршало здравље, те да му је био потребан одмор и опоравак. «Страшно сам желео да видим тату сада, не само зато што сам изашао као победник у нашој тешкој, личној свађи због моје глумачке каријере, када ме је уверавао да не само да немам талента, него чак ни назнаке сценских способности, да ћу се осрамотити и посрамити његово име, да нисам способан за самосталан радни живот усред толико искушења, и ево сада је дужан да види сасвим друго. Нисам осрамотио ни себе, ни њега. Наши рођаци су се односили према мени с љубављу и поштовањем, а он није желео да ме види, стидео ме се. Мама, која је тајно помагала мој одлазак из куће на сцену, сада је бојажљиво ишчекивала моје помирење с оцем» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Изглађивању односа с оцем је пресудно допринело то што су га родитељи видели на сцени, у споредној улози коју је имао у драми «Снегурочка» Александра Островског, и уверили се у његов таленат. «Тата је био јако задовољан, изненадио га је мој глас и видео је да сам био добар, чак и у тако малој улози.¹⁵ „Можда ће од тебе и да буде добар глумац“ – говорио је он» (Успомене, август-септембар 1933. године). После тога је одлучио да одмор проведе са родитељима у Харковској губернији. Пишући о данима проведеним у Украјини, Ракитин је три деценије касније нехотице начинио грешку приликом евоцирања успомена, јер је на једном месту направио дигресију како је улични продавац новина узвикивао вест о убиству краљевског пара Обреновић у Србији, које се заправо догодило у мају 1903. године.

Међутим, оно што је неспорно, отац и син су време проведено у Украјини искористили да обнове ранију присност: «Моје дружење с оцем је постојало све веће. О свему смо разговарали и, на моје највеће изненађење, све чешће и чешће се враћао позоришту. Било је чудно, јер је само пре две године између тих људи настала трагедија управо по том питању. Тада се лупало вратима, летели су тањире, проклетства, муке, јецаји несрећне маме, моје ћутање за столом

¹⁵ Поводом те представе је записао: «Волео сам да гледам Островског, али не и да га глумим. Мене је привлачио Чехов» (Успомене, август-септембар 1933. године).

месецима, а сада, ако започнемо разговор о Сибиру, о татиној „комори“, о политици, одмах се све своди на позориште. Увече ме на тераси тера да му читам „Невоље због памети“,¹⁶ при чему за Чацког одмах тражи патос и манир». Безбрижно уживање у дружењу с оцем, у амбијенту украјинских пејзажа које је описивао као гогољевске, прекинуто је по доласку у село Рјабушки, где му је отац «саопштио страшну новост. Умро је Чехов. Крај старе Русије милих, сувишних, тмурних људи. Увече смо седели на тераси и читали Чеховљево „Степу“. Дрхтало је срце као да ми је умро неко близак» (Успомене, август-септембар 1933. године).

У јесен се вратио у Санкт Петербург на трећу годину конзерваторијума.¹⁷ Будући да на тој години нису имали предавања, већ само практичне вежбе на сцени, ученици су настојали да слободно време искористе како би глумом остварили извесну зараду. Сећајући се тих покушаја, Ракитин је описао и једно трауматично искуство анегдотског карактера које је носио са извођења драме Хенрика Ибзена «Госпођа с мора» у Кронштату: «Никада нећу заборавити како сам заборавио текст и како су ме, када сам дошао у Кронштат, закључали у просторију неке морске управе, дали храну и рекли да нећу добити ни копејке ако не научим текст. Полудео сам, то је понижење, увреда, улогу сам добио тек јуче увече, када сам могао да је научим, зар за једну ноћ?... Први мој излазак на сцену је прошао добро... Одједном, стојећи иза кулиса, чуо сам некакво пуцкетање прстима и кашаљ. „Да, докторе, ја Вас ипак молим да изађете“ - импровизовала је глумица. Помоћник режисера ме је ухватио за оковратник и гурнуо на сцену. „Одавно сте пропустили свој излазак. Идите брже“. Забринуо сам се, глумци су ме гледали ужасним погледима. Све ме је то бунило и ометало да слушам суфлера. Почео сам да се губим, нешто сам брбљао и осећао да гинем. Глумци су ме зверски гледали... За време последњег чина, помоћник режисера ми је дао хонорар... У последњем чину сам потпуно потонуо у неком проклетом монологу и када сам са глумицом Малог театра [Маријом] Свободином-Баришевом навлачио

¹⁶ Комад Александра Грибоједова.

¹⁷ Као велики позоришни догађај чији је био сведок 1904. године, Ракитин је три деценије касније навео драму Александра Островског «Врело срце» у режији Александра Сањина, у којој су, између осталих, глумили Савина, Варламов, Давидов и Роман Борисович Аполонски: «Много тога предивног сам могао да видим на сцени, али то усхићење, то неизрециво дивљење пред старим мајсторима Александринске сцене није избледело скоро до ових мојих дана на заласку» (Успомене, август 1933. године). О величини ових глумаца писао је и у тексту «100 година Александринског театра. Успомене г. Јурија Ракитина», *Позориште*, бр. 5, Београд, 1932. године, стр. 17-20.

лудачку кошуљу несрећном оцу, побркао сам нешто важно. Партнери су заштитали. „Шиштите“- мислио сам, „новац сам добио, а свеједно ме више овде неће звати“. И зашитао сам им у одговор. Унаоколо су били згрожени мојом смелашћу. „Бркате реплике“, рекао сам Свободиной-Баришевој. „Ви сами не знате улогу“, сиктала је она, „ни лудачку кошуљу нисте умели да навучете, умрсили су се рукави. Ви је требало да је наденете, ви сте доктор“». И поред тога што су му глумци из трупе одмах опростили и добронамерно се шалили на његов рачун, дуго се трудио да избрише из сећања ту непријатну епизоду (Успомене, август-септембар 1933. године).

У наставку напомиње да су му испитне улоге били Алексеј Степанович Молчалин у представи «Невоље због памети» у Михајловском театру, као и Карсавин у представи «Вањушинова деца» Сергеја Александровича Најдјонова.¹⁸ Ракитинов отац је био у публици приликом извођења «Вањушинове деце», што је за Ракитина имало снажну симболику, записавши: «Представа ме је подсетила на детињство и свађе с оцем, који сад седи у публици тако задовољан и срећан и сигурно се сећа свих наших брига у мојим тешким гимназијским данима. Од тога ми је некако на срцу било мило. Да ли схвата мој отац да сам доказао да сам победио, али не, ја се нећу одрећи мојих драгих родитеља, који су толико патили због мене у тим прошлим гимназијским годинама, иако сам сада Ракитин и одлазим од њих. Заједно са мном је победила и моја мама, која верује у мене и која ме свуда штити» (Успомене, август-септембар 1933. године).

О одлуци да промени презиме у Ракитин, чему су глумци тога доба прибегавали због сцене и имали законско право да позоришне псеудониме користе у животу, забележио је: «Учинио сам то без обзира на одличан однос с оцем, који је по старој навици волео и сматрао да је неопходно да се меша у моје послове, чак и сада је волео да ми покаже како по његовом мишљењу треба да говорим, да изговарам и глумим ово или оно место у улози, а обично се

¹⁸ Из тог периода се сећао како је први пут заплакао у позоришту гледајући представу «Ујка Вања» Чехова, јер га је улога Јелизавете Алексејевне Нелидове-Хенкен «купила својом тугом». Као важан за формирање културне средине тога доба означио је утицај уметничког часописа «Свет уметности» под уредништвом Сергеја Павловича Дјагиљева: «То је била права револуција једноставних косих облика передвижњика. Нешто ново, нешто свеже се осећало у свему. Ето, ето, појави се нови човек и окрене уметност у другу страну. Нове струје су нам стизале, углавном из Москве. У Александринском театру се још нису осећале, али је нешто ново почело да се мешкољи покушајима Бакста и Озаровског да обнове античке драме» (Успомене, август-септембар 1933. године).

завршавало тиме да ми је говорио „лудо, зар је то тако, дај да ти покажем како треба“. Па иако сам у каријери излазио као победник, ипак сам одлучио да мењам презиме. Бог зна шта ће у животу бити са мном, с татом, са Серјожом [Ракитинов млађи брат Сергеј Лавович Јоњин – Т. Ж.]. Зашто бих ја, пошто ћу се можда вуцарати по провинцијама, злоупотребљавао име мог деде и оца, зашто да очево име оглашавам на сва звона по провинцијалним новинама, јер нам је Давидов рекао да немамо никакве шансе да доспемо на Императорску сцену, а батргати се за своје ученике је против правила и убеђења. Његово име као учитеља нама даје доста солидан патент за сваког руског власника или закупца приватног позоришта. Већина нас је била дужна да иде у Виљнус код Бељајева или код Малиновског. Ето, све то ме је такође натерало да предам молбу за промену свог презимена. И тако сам једног јутра постао Ракитин. Зашто Ракитин – не знам. Можда да бих избегао звучна глумачка презимена на –ски, типа Анчаров-Калски, можда због мени блиског, јадиковању склоног Ракитина из драме „Месец на селу“. Одушевљење Тургеевом и том драмом се поклопило с мојом првом љубави према Глебовој. Не сећам се тачно зашто је Ракитин угледао свет» (Успомене, август-септембар 1933. године).

У току препрема за испитне представе, на Масленицу је посетио породицу великог песника и директора мушке гимназије у Царском селу Инокентија Ањенског, где је упознао Ану Ахматову и Николаја Гумиљова, с којим се касније, према сопственим речима, «веома здружио». И овде Ракитин показује колико могу бити варљива и слабо поуздана сећања на прошле дане, нарочито у погледу хронологије. Наиме, за Ањенског пише да је «недавно преминуо», иако се то заправо догодило 1909. године, односно неколико година након што је Ракитин посетио његову породицу и близу четврт века пре него што је тај догађај описао у својим недовршеним успоменама.

Ближило се финале његовог школовања на конзерваторијуму. За успешну улогу Кочкарјова у Гогољевој «Женидби» као трећој испитној представи, одиграној на школској сцени, добио је похвале од Давидова. Међутим, последња испитна представа се показала као најзначајнија. Био је то Чеховљев «Вишњик» у коме је на изненађење свих, па и њега самог, добио улогу Лопахина. «Тек што је та драма подигла прашину у Русији, тек што је прошле сезоне изведена по први

пут у Художественом театру у Москви и сада нестрпљиво чекамо да на пролеће дође у Питер као гостујућа представа Художественог театра. Покојни Чехов је био друг Давидова, који је у позоришту Корша први у Русији одиграо Чеховљевог Иванова.¹⁹ Сада је Владимир Николајевич хтео да засија пред позоришним Петербургом, да покаже како њему није стран нови репертоар и да се у школи одазива на све ново и истински уметничко. Код нас у класи је било много кандидата за улогу Лопахина, најозбиљнији је био мој друг Костја Вертишев. Ја себе у кандидате нисам убрајао и потпуно неочекивано сам добио ту улогу» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Лик Лопахина му је испрва био нејасан, а његовој забуни је додатно доприносило и потпуно размимоилажење у виђењу интерпретације између Давидова и В. И. Петрова, који је био ангажован на режирању «Вишњика». Чак се запитао да ли је и Давидову и Петрову Лопахин био јасан. И док га је Петров бодрио, Ракитин је увиђао да је Давидов незадовољан њиме, али и режијом Петрова, те је прекидао пробе захтевајући промене у приступу. Извођење представе је дочекао у очајању, иако му је Давидов на последњој проби указао да има малих помака у његовој глуми. На представи је, према Ракитину, све испало супротно од онога што је Давидов желео, због чега се плашио да изађе Давидову на очи. Петров га је похвалио уз констатацију: «Ако је и било недостатака у Вашој глуми, то је Ваша младост која се не може сакрити», али и додао да је Давидов љут на њих двојицу. Давидов му је то и ставио до знања када га је позвао на «рапорт»: «Каква је то игра, шта сам ја говорио, а ти, ког ђавола (омиљени давидовски израз), твоја је срећа што се нико нимало не разуме у Чехова, свима је, као ован на брвну, хтео да покаже темперамент, а расположење, е, то је било ваше... кад оно ћорак, ах, говорио сам вам свима да урлање више није у моди... Давидов је тако могао сатима да нас пече на ватри, али је овог пута само наредио да се сместа иде у ресторан. Пренели су му да сам одбио последњу вечеру». Иначе, Тељаковски је глумцима честитао на представи, после које су поједине студенте позвали на Императорску сцену, али им други, укључујући и Ракитина, нису завидели, «јер су знали да ће тамо да скапавају за сићу» (Успомене, август-септембар 1933. године).

¹⁹ Видети опширније у: Владимир Немирович-Данченко, *Из прошлого*, Кукушка, Москва, 2003, стр. 32.

Уместо у позоришту, похвалу и признање је добио код куће, где су га чекали родитељи, одушевљени како је прошла представа. «Тата је рекао да ће отићи код Давидова да се захвали због сина. Већу награду нисам могао да очекујем, дакле, отац је стварно био срећан због мене». Потом описује весеље код Немечинског. «Наш стари учитељ је са сузама у очима говорио о погибији позоришта, о томе како на нама лежи задатак да се боримо с лажима на сцени, с болесним правцима уметности. Драма – то је нешто највеће, ту човек потпуно улази и телом и душом, ту је све важно: и глас, и мимика, и пластика, а најважнија је људска душа. Драматуршка уметност не може одмах да се научи, већ вечно треба да се учи, зато је наш задатак да вечно упијамо у себе, да се образујемо и да много тога одбацујемо од себе» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Стране рукописа које су уследиле показују како су у пролеће 1905. године у Ракитинов живот ушли и заувек га обележили позоришни уметници из Москве. До тада их још увек није видео на сцени, а од глумаца су ми били познати само Василиј Иванович Качалов (Шверубович) и Александар Иванович Адашев (Платонов). Значај ове епизоде за Ракитинову позоришну каријеру и живописност казивања упућују на потребу да кључни делови његовог текста, уз неопходна објашњења, буду пренети у целости.

Тих дана су плакати на улицама Санкт Петербурга најављивали гостовање МХТ-а, а по Ракитина «тако једном док је лежао у кревету, дође курир од Владимира Николајевича с наредбом да тог дана буде у 16 часова у Малом театру због затворене дебате целе наше класе пред Константином Сергејевичем Станиславским. Одмах сам отрчао на предавање. Ту смо свраћали по старој навици.

Тамо смо већ сазнали о жељи Давидова да нас представи Станиславском, или тачније, о молби Станиславског да одиграмо пред њиме неколико сцена без шминке и костима. Тачно у четири сата смо се окупили иза кулиса Малог театра где су тада гостовали Московљани. Тамо није било још никога осим нас. Седели смо у тамној, неудобној режисерској соби. Уосталом, Мали театар, без обзира на то што је био нов, иза кулиса је био веома запуштен. Тај театар није побрао наше симпатије.

Одједном се на прагу врата појавила огромна фигура с лепом седом главом и подшишаним брковима. Раније смо виђали портрете Станиславског увек с црним брковима. Он је некако посебно љубазно пришао сваком од нас, пружио руку, при чему се представљао као Алексејев, затим је сео у фотељу леђима окренут прозору, понудио све цигаретом и захваљуивао што смо се сложили да му покажемо неколико сцена из свог школског рада, не испитног, него пробног рада међу зидовима школе.

Набројали смо неколико драма, при чему је он после сваке прокоментарисао: „Веома занимљиво. Имам у глави пуно планова који се тичу потпуно младог позоришта, тј. с једном младежи, ја бих рекао позоришта нових форми, тражења и достигнућа. Не знам како ће да се сложе коцкице у вези с мојим послом и послом нашег позоришта, ја вас упозоравам, тренутно мноме руководи само радозналост, знатижеља овдашње петербуршке младежи, независно од вашег пријема у Художествени театар. Ми имамо своју традицију и своје принципе...“.

У то доба се на прагу појавио крупан господин. Сазнао сам да је то њихов управник сцене, доктор по занимању, Р. А. Румјанцев.²⁰ Он је пренео К[онстантину]. С[ергејевичу]. да је Владимир Николајевич Давидов стигао и да се налази у публици и моли све да дођу к њему. Одмах се видео цео Давидов. Није хтео да дође код нас иза кулиса, тј. код Станиславског, него је позвао све да дођу код њега. Станиславски је моментално скочио и отишао у публику. Ми смо кренули за њим. Био ме је страх само да нас не натера да одиграмо нешто из „Вишњика“. У сали смо видели како Станиславски наглашено љубазно стиска руку Давидову и захваљује што су се сви без изузетка одазвали на његову молбу да погледа наш школски пробни рад.

Ми смо стајали у гомили у полутамној сали пред фотељама два позоришна учитеља – старог и новог правца. Давидов, веома добродушно расположен, смејуљио се, а Станиславски се отмено и љубазно шалио и смешкао. Када је [Сергеј] Завријев набројао сав наш репертоар, при чему се наш Јерменин обраћао Станиславском са „драги мајсторе“, а Давидову са „драги учитељу“,

²⁰ У питању је Николај Александрович Румјанцев (http://mxat.ru/history/persons/rumyantsev_n_a/ - приступљено 16. фебруара 2018. године)

Станиславски је замолио да му се покажу сцене из „Невоље због памети“, „Димитрија самозванца“, „Женидбе“ и водвиља „Вечерње“.

Кренули смо на сцену. Играли смо без декорација, само смо поставили неопходне столице и столове. Одмах је било приметно да је пажња нашег старог судије била усмерена углавном на нас мушкарце, дамама се мало обраћао с питањима, нас је испитивао о улогама, сцени, мисији глумца... Из „Самозванца“ Островског, [Михаил Александрович] Кобецки – Дмитриј и ја – Басманов, играли смо сцену пред троном у Грановитој палати: „Тако, то је она палата грозне власти и чврстих мисли“. Из комада „Невоље због памети“ су биле изабране сцене из другог чина. „Женидбу“ смо одиграли скоро целу. С „Вечерњим“ је испао неспоразум. Напамет нисмо знали, а суфлера није било.

Затим смо прешли у салу и окружили Станиславског. Он је опет кренуо са захвалношћу и комплиментима Давидову и нама, потом је прешао на своје будуће планове о младом позоришту, о томе да ће, ако му успе, још овог лета да оствари ту идеју. Одједном се обратио мени и Кобецком (раније Бецком) с питањем да ли смо слободни. Одговорио сам некако шаљиво, да је од свих радова и професија наша јединствена, да људи тугују када немају посао, предавања и они су слободни. Не сећам се како и шта је изашло из моје оштрине, али се сећам како је Константин Сергејевич рекао да је то истина и весело се тим поводом насмејао. То ми је дало храбрости и дрзнуо сам да се кажем још нешто. Запамтио сам весело расположење с којим смо се сви растали. Станиславски је, опраштајућу се, замолио мене и Бецког да обавезно за време представе свратимо код њега у гардеробу. Давидов је отишао. Већ је било касно. Станиславски је журио, али га је ухватио Завријев и отишли су заједно.

Заборавио сам да кажем да смо сви били позвани у ложу на сутрашњу представу „Вишњика“. Константин Сергејевич нам је обезбедио пропуснице за ложу у бенуару... Нисмо веровали својим ушима, тј. у то да су то пропуснице специјално за В. Н. Давидова и његове ученике, и да неког од нас двојице К. С. данас чека код себе у гардероби. Док смо узимали те пропуснице, у канцеларију је ушла дама, енергична, стасита црнка, некако жмиркајући с лорњоном, а иза ње старији, већ седи господин. Дама ме је погледала, пришла веома близу и додирнувши лорњоном мој подбрадак, без устручавања подигла главу: „Ах,

Скалозуб, душо моја, браво, сасвим мили Скалозуб, али не сме се тако црвенети, али Ви сте дужни и младе улоге да играте, не сме се младост скривати – то је најдраже. Александре Леонидовичу, погледајте на данашњег Скалозуба“. Старији господин је почео да ме грли. „Петербург је богат талентима, увек сам говорио, браво, честитам“. Када су се дами обратили са Олга Леонардова, схватио сам да је то била Книпер, а господин с њом, како сам сазнао касније, Александар Леонидович Вишњевски. Ах, како сам био поносан и срећан због такве пажње и ласкања, такве смеле, једноставне, пријатељске, неочекиване љубазности. Дуго сам затим гладио свој подбрадак, где га је додирнуо лорњон Олге Леонардовне.

Чини ми се да ћу отићи у Москву. Несумњиво је да смо Бецки и ја данас оставили добар утисак, иначе нам Станиславски не би рекао да дођемо код њега иза кулиса. С превеликом озбиљношћу смо излазили на сцену. Срећемо некако чудне маскиране глумце, очигледно из „Слепих“. Неколико дугих минута чекања и уводе нас у гардеробу Константина Сергејевича. Он седи пред огледалом леђима окренут вратима. Његова седа глава при јаком светлу прелива се чистим сребром. Крај њега нека дама нешто записује у свеску. Данас он не игра. Видео нас је у огледалу не окренувши се, чули смо „један минут“. То је речено веома званично и пословно. Изашли смо назад у ходник. Тамо се налази читава гомила новинара, карикатуриста, некаквих научника, судећи по спољашњости. Када је Константин Сергејевич завршио диктирање, позвала нас је назад млада дама. „Упозоравам вас“ – креће Станиславски, „господо, ако сте спремни да идете на велики и тежак рад, не на неки тамо успех о којем можда маштате, ви га не очекујте, код нас га нећете дочекати, ја вас упозоравам.

Старо позориште неће још дуго живети, то је сигурно, укуси и захтеви публике већ претичу нас и наше могућности. За неколико година потпуно ћемо да дођемо у ћорсокак и зато ако хоћете да се укључите у заједнички посао с нашим младима, ради тога да се иде напред и покаже пут старијима, ми ћемо вам се радовати, задатак је, упозоравам, веома тежак. Ако вам се то осмехује, добродошли, размислите о свему код куће у слободно време и дајте одговор. Ја, са своје стране, када се вратим у Москву и поразговарам с Мејерхољдом, телеграфисаћу вам о условима“.

Мало поћутавши, почео сам, јако узбуђен, да уверавам Константина Сергејевича да управо то и тражим, управо томе и стремим. К. С. је поћутао, затим је одједном почео да говори да можемо да добијемо само најмању плату и да нам предлаже да размислимо и одговоримо на телеграм који пошаљу. Станиславски се овде опет осмехнуо, на тренутак је изгледао као онај очаравајуће љубазни, каквог смо га дању видели за време нашег дебија. Пред нама је био најјачи директор европског позоришта и учитељ сцене, само не драги, како га је сељачки звао наш Завријев, него свечани и званични» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Ракитин није био одушевљен само личношћу Станиславског, већ и начином на који су глумци МХТ-а играли «Вишњик»: «Вишњик знам већ скоро напамет, сваку реч, а у ствари, гледам ту драму и не познајем је, сасвим нешто друго, друго, него што је било тада у лето када сам га гледао у Харкову за време Давидовљевих гостовања и другачије него пре месец када смо ми изводили. Пре свега ме је запањило да све главне улоге као да уопште не играју, они говоре, некако узгред, током посла размењују фразе, а фразе некако меко, меко належу, расплињавају се, заокругљују. У Александринском позоришту фраза на сцени звучи оштро, јасно одзвања, а овде је потпуно другачије. Када се подигла завеса, на сцени је био полумрак од затворених прозорских капака, али се иза њих већ осећало јесење јутро, зора. Касније, када су се прозори отворили, бризнули су розе зраци сунца кроз цветове вишње. Цела соба, стара, удобна, светла, дечија је оживела, заблистала. У врту су запевале птице. Сетио сам се мени тако драгог детињства. У грлу се нешто стегло, одједном су кренуле сузе низ образе. Гледао сам публику. Она је исто то осећала. Музичким, мелодичним гласовима говорили су Московљани чеховске речи, тако предивне, тако блиске свима нама. Ево какав је Лопахин – заљубљен, нежан, а уједно бодар, сав чио, а Гајев – добродушан шепртља декица, а не тај истакнути, извештачен господин како су га играли код нас у класама. У дубини ложе је седео Давидов који је окаснио. Кисело је посматрао сцену, очигледно му се ништа није свидело. У паузи сам отишао из ложе. Непријатна ми је била критика и ироничне примедбе Владимира Николајевича: „Алексејевска мудровања, нема глумца, нема глумаца, онда и мораш да мудрујеш. Атмосферу су, видите, измислили. Ново, зато што по старој

школи не умеју“. Последња фраза је стварно припадала Станиславском, који ју је често употребљавао у својим новинским интервјуима. Још ми је било непријатно да слушам и зато што сам већ био позван у Москву код К[онстантина]. С[таниславског]., али то још не могу никоме да кажем до одласка Художественог театра из Петербурга. Тако нас је замолио Станиславски. У другом чину „Вишњика“, када су у сумрачној јужној степи седели ти људи осуђени на пропаст, сваки са својим мислима и осећањима и размењивали бескорисне фразе, стезало је срце, а стари Фирс, племенит, предобар, а уопште не трагичан како га је глумио Владимир Николајевич, један је трчкарао и врпољио се, као квочка, предосећајући несрећу или невреме, завлачио се међу своје пилиће. Када је студент Трофимов говорио Ани о раду у свом будућем предивном животу, ја сам веровао у тај живот и желео сам да радим, стварам и освајам. Трећи чин ме је опет вратио у детињство, у мили Малојарославец, где смо уз тако познат јеврејски оркестар у детињству плесали кадрилију. Трагичан долазак Гајева с намирницама, а затим појава Лопахина, све је то потресало својом прецизношћу. Нисам се сећао своје глуме, само сам био срећан што ми нисмо показали ту драму пред Станиславским. Отишао сам из позоришта потресен, те ноћи нисам могао да спавам.

Када сам свратио код К. Сергејевича да се после њихове последње представе поздравим, питао сам га: „Како они производе тако веродостојан шум мора, да ли за то постоји посебна машина?“ „Веома просто: насликано платно вучеш по поду“. „Да, а пас на сцени, зар је могуће да је тако издресиран?“ „Но, Ви желите да знате све наше тајне“, осмехнуо се Константин Сергејевич, „питајте Н[иколаја]. Г[ригорјевича]. Александрова, он ће Вам објаснити“. После сам сазнао да је пса имитирао сам Н. Г. Александров» (Успомене, август-септембар 1933. године).

То је утицало да се са много више критичности односи и према сопственим глумачким способностима, те наводи да се његовом оцу није свидело што он тако презриво говори о својој глуми. Убрзо по одласку МХТ-а из Санкт Петербурга, прочуло се да ће Ракитин и Бецки започети глумачку каријеру у Москви. «Сада то већ није била тајна, сви су нам честитали као победницима на дебију. Чак су се појавиле и две напомене у новинама. Владимир Николајевич нам није посебно честитао, очигледно, пошто и сам није присталица Художественог театра. Он није

веровао у посебну каријеру тамо, и то још у тамо неком новом позоришту, додатом Художественом. Ни у каква експериментисања није веровао, тј. није хтео да верује. Осим тога, ја и Бецки смо још раније били обећани Бељајеву у Вилњусу. Сада се то није десило. Али у новинама, ни мање ни више, Давидов је обавестио о томе како је срећан и поносан што су двоје његових ученика позвани у Москву у Художествени театар» (Успомене, август-септембар 1933. године).

У ишчекивању вести од Станиславског, Ракитин је добио позив да посети свог омиљеног савременог песника и великог заљубљеника у позориште Александра Александровича Блока, тада још увек слабо познатог широј публици, кога је нешто раније упознао. Сусрет је потом препричао Олги Глебовој: «Он ме је чекао. Тако сам га и замишљао. У сомотској меканој јакни с великим белим оковратником. Млади Гете. Причали смо о позоришту. Он је глумио Чацког у комаду „Невоље због памети“. Обожава позориште. И његова жена²¹ такође. Сада преводи нешто за старо позориште, које је у пројекту неког кружока. Сигурно из љубазности према мени разговор се све време вртео око позоришта. Овде је био још један сасвим млади песник, почетник с јарко израженом јеврејском спољашњошћу, иако обрађује искључиво руске теме. Његово презиме је [Митрофан Иванович] Городецки. У његовом спору са Блоком о [Францу] Гриљпарцеру ја сам био на страни Городецког, који је сматрао да је Гриљпарцер досадан и застарео. Блок се занимао за немачки романтизам. Уопште, он је сав очаран класиком. Недавно је написао „Стихове о предивној дами“. Фигура песника који седи све више сиви, све више се оцртава на високом старом прозору. Силуета забачене главе црни се на белој позадини нише. На крају се оцртава профил. Блок чита своје стихове... његов глас је помало назалан, а уједно и грудни. Чита помало мелодично, сетно, али колико чаробно, колико дубоко. Мени, који сам изучио све тананости декламације и уметничког читања, одједном се учинило да сва моја уметност није вредна ни гроша пред овако некако дубоко-сетним скандирањем стихова. Расло је расположење. Можда су томе допринели и та петербуршка пролећна ноћ и чаробни песник. Не знам. Затим је читао Городецки» (Успомене, август-септембар 1933. године).

²¹ Љубов Дмитријевна Блок, ћерка чувеног руског научника Дмитрија Ивановича Менделјејева. О њеној биографији и везама с позориштем видети опширније на <http://v-vulf.ru/officiel/officiel-37-3.htm> - приступљено 15. фебруара 2018. године.

Предлог услова за ангажман у МХТ-у је стигао око 10. маја, за захтевом да се изјасне до 25. маја. Потврдили су долазак иако им је понуђена плата од свега 600 рубаља годишње, што је по Ракитину било «мизерно» и будило сумњу како ће живети с тако мало новца. И поред те околности, његови родитељи су били срећни, јер је «та служба права и у добром позоришту». У наставку записује: «Тата и ја смо отишли да посетимо Давидова. Тата је хтео да му се захвали за све три године рада у школи. Старац нас је дочекао срдечно и нежно ме је загрлио, говорећи да ће од мене испасти нешто и да он верује у резултате својих завета којима ме је подучавао. После неколико дана Давидов је био код нас, седео је поред мене, загрлио ме и говорио оцу: „Добар Вам је он, само се једног бојим, нагиње ка модернизму, жели да истражује ново, али то је због година, неће наћи, а тада ће све да разуме. Но, а дотле, нека му да Бог, а Ви се не кајте што је Ваш син сада глумац, и на том путу може честито да служи Русији. Треба волети свој посао, то је главно“. Одлазио сам из Петербурга – да ли на дуго? Шта ће бити са мном, да ли ћу се пробити међу људе?» Оно што је Давидов рекао Ракитиновом оцу, било је у складу с поукама које је давао ученицима: «У позоришту нема шта да се тражи – говорио је он, све је већ пронађено, ми само треба да усавршимо једноставност животне истине. То је најважније» (Успомене, август-септембар 1933. године).

Овде се завршава текст Ракитинових систематизованих сећања на период проведен у Санкт Петербургу. За разлику од тога, о ангажману у Москви и повратку на рад у северну престоницу није оставио целовит запис, већ се тај део његовог живота и рада може делимично реконструисати на основу фрагмената расутих по његовим дневницима, као и захваљујући доступној литератури.

1.2 Ангажман у Москви

Ракитин се 1905. године придружио Позоришном студију на Поварској, који је заправо представљао експериментални студио МХТ-а под руководством Мејерхољда.²² Студио је угашен већ у јесен 1905. године, па је Ракитин наставио

²² Огњенка Милићевић, На трагу који се памти: Јуриј Ракитин, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 13-14.

ангажман у трупи Друштво за нову драму, за чије обнављање је заслужан Мејерхољд.²³ Ракитин се касније у рукописима често враћао на сарадњу са Мејерхољдом, покушавајући да изрази свој суд о њему. У једном од таквих записа је навео: «Ах, како се сећам Мејерхољда! Како је он велики прави уметник! Како волим његов велики таленат, независно од његове ниске личности. То је уметник сцене по Божијој милости. То је гигант, још ако би само био тако мио по својој души уметника» (Дневници, Константинопољ, 14. јул 1920. године)

Приликом туристичког боравка у молдавском делу некадашње Бесарабије 1939. године посетио је град Бендер, што га је подсетило на московски период његове каријере: «Било ми је необично узбудљиво и интересантно да будем у овој љупкој руској „рупи“ где сам својевремено побеђивао одушевљену јеврејску публику својим драматуршким талентом. То је било лето 1906. или 1907. године. Можда сад већ бркам. Бојим се да не погрешим. Овде смо долазили из Тираспоља где смо у клубу вежбали репертоар о којем на другом месту не бисмо смели ни да помислимо. Организатор нам је овде био балетски уметник Н[иколај]. П[рокофјевич]. Семјонов, који је завршио драматуршку императорску класу у Москви и фанатично волео драму. После револуције је доспео у Америку и погинуо трагично – бацио се са Нијагариних водопада разочаран у амерички однос према уметности. То напомињем да бих самог себе подсетио како су међу нама били овде, у овом убогом градићу, идеалисти и сањари» (Дневници, Бесарабија, 21. јул 1939. године). Сећајући се тих позоришних гостовања у Бесарабији, записао је: «Могao бих као Рањевска из „Вишњика“ да узвикнем „О моја младости, чистото моја“, мада колико је у садашњој старости више чистоте, него у некадашњој младости. С нама је тада овде било весело. Трупа зелене младости Художественог театра, која је вапила за глумом, макар било где, хтела је да испусти душу у главним улогама, о чему се маштало зими, сањало ноћима. Тако је тада у стара времена овде било весело са друговима артиљерцима из Одесе, на сцени младост, а у срцима нада и смелост. Тада сам овде био као код куће...» (Писма из Бесарабије, 1939. године). Ракитин је у МХТ примљен 1907. године, где је остао до 1911. године, играјући улоге Скалозуба у представи

²³ *Встречи с Мейерхољдом*: сборник воспоминаний, Всероссийское театральное общество, Москва, 1967, стр. 32.

«Невоље због памети» Грибоједова, слугу у крчми у Гогољевом «Ревизору», хусара Курчајева у «Кола мудрости – двоја лудости» Островског, Калганова у «Браћи Карамазови» Достојевског и др.²⁴

Ракитин је до краја живота величао период рада у МХТ-у где је, како истиче, «важило „наше“ стваралаштво, стваралаштво великих и малих, где је царевао посебан затворени мит који су створили чисти људи, упознати с неком тајном, тајна некаквог религиозно-стваралачког манастирског реда, где и најбезначајнији послушник може и мора да ствара, где нема генерала, већ су исти сви, од првог до последњег, где се ствара и постоји лепота, та лепота коју смо ми осећали од детињства, а нисмо умели да је изразимо, тајна уздаха ослушкиваних од детињства, љубави и од саме природе и од људи, који пате и који се веселе, који плачу и који ликују» (Дневници, Нови Сад, 4. август 1949. године). Као основну карактеристику рада у МХТ-у је издвојио то «што људи не само да су били талентовани и да су умели, него су били слободни и волели су једни друге» (Дневници, Нови Сад, 4. фебруар 1950. године).

1.2.1 Сарадња и утицаји Станиславског

Станиславски је допринео да Ракитин у себи открије дар и жељу да постане позоришни редитељ. Како епизодне глумачке улоге нису могле да задовоље Ракитинову уметничку амбицију, Станиславски и Немирович-Данченко су га 1909. године у својству литерарног асистента укључили у рад на припреми драме «Месец дана на селу» Тургенева. Била је то прва представа «званично рађена по методу Станиславског <...> што је омогућило Ракитину да се на самом извору упозна с идејама Станиславског о глуми и режији <...> Тад се родио редитељ Ракитин».²⁵ Наиме, Ракитин је у току рада на представи сачинио текст «У стакленој башти», у коме је анализирао припреме комада с позиција редитеља, при чему је показао одлично познавање стваралачког процеса. Текст је посветио Станиславском, кога је назвао «правим», а себе «лажним Ракитином», будући да је Станиславски у представи глумио спахију Ракитина.

²⁴ Лука Дотлић, *Из нашег позоришта старог*, Српско народно позориште, Нови Сад, 1982, стр. 280-281.

²⁵ Огњенка Милићевић, *Наведено дело*, стр. 14.

Ракитин је касније у својим текстовима, објављеним у Србији, објашњавао утицај МХТ-а на развој позоришне уметности не само у Русији, већ и у свету. Записао је да је МХТ био место «где се запламтела права уметност, где је вејао дух младости, маште, укуса, смелости, у коме није било страшних традиција, у коме ученици напореда са уваженим доајенима могу да добију и главну улогу».²⁶ За Владимира Ивановича Немирович-Данченка, директора Московске филхармоније и драматурга, написао је да је «мозак», а Станиславски «душа, срце»²⁷ МХТ-а. Описао је почетно одушевљење Станиславског натурализмом, као и његовом «путовање од Чехова до симболизма».²⁸ Ракитин је уочио и «утицај „мајнингеновштине“ на естетска опредељења Станиславског, у којима се декларисао за историчност, за аутентичност, за документарност, „да слика живот и његову истинску суштину, верно сликање природе“.

Ракитин на ово гледа и критичким оком, указујући да је „детаљзирање ишло дотле, да је гледаоцима одузимало сваку машту, није му ништа преостајало да сам доцрта, да својим уобразиљом допуни. Па ипак, упркос свему, стваралачки дар маистра Станиславског, по Ракитину, приближавао се генијалности».²⁹

Утицај Станиславског на Ракитина – позоришног редитеља је неспоран, али му је главни уметнички узор био и остао његов пријатељ и сарадник Мејерхољд. Милена Лесковац у својој монографији закључује да је Ракитин «Станиславског и његов *Систем* величао због популарности аутора и његовог дела код нас», односно да је «чињеницу да је некадашњи ученик Станиславског и бивши художественник искористио да осигура своју позицију у београдском Народном позоришту».³⁰ Стога га је његов ученик – глумац, редитељ, писац и педагог Мата Милошевић назвао «неверним учеником Станиславског».³¹ Ипак, Ракитин је признавао важну улогу *Система* у његовом стваралаштву, али је у

²⁶ Јуриј Ракитин, Позоришни опити и идеје, *Мисао*, књ. XI, св. 3, Београд, 1923, стр. 162.

²⁷ Исто, стр. 163.

²⁸ Зоран Т. Јовановић, Написи Ј. Љ. Ракитина о позоришној уметности, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 243.

²⁹ Радослав Лазић, Ракитин – театарски естетичар, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 253.

³⁰ Милена Лесковац, *Ракитинове режије у Српском народном позоришту*, Нови Сад, Позоришни музеј Војводине, 2007, стр. 162.

³¹ Сања Топић, Скица за Ракитинов портрет у Народном позоришту у Београду 1921-1941. године, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 301.

више наврата наглашавао «да се ни Станиславски није доследно придржавао *Система* и да је свака искључивост у опозицији с театром».³²

Кроз богато Ракитиново писано стваралаштво провејавају многи коментари о личности и раду Станиславског, који сведоче о уважавању, угледању и ослањању на стваралаштво «милог, драгог Константина Сергејевича», према коме је Ракитин, како је сам записао у тексту «У стакленој башти», «гајио осећање безграничне љубави и дивљења».³³

Захтевајући од глумца дисциплинованост у погледу долазака на пробе, Ракитин се као редитељ позивао на речи Станиславског да живот позоришта «није фабрика но уметност».³⁴ Тврдио је да се у основи позоришне теорије Станиславског налази наук глумцима да играју «помоћу својих личних осећања, успомена», као и да Станиславски «ни једног тренутка није одрицао потребу преображавања глумца; питање је само у томе: како и када се он преображава»³⁵, чиме је Ракитин доказивао своју концепцију позоришног стваралаштва, по којој улогу треба приближити глумцу, а не глумца улози.

Према Ракитину, страст је била «врхунац осећања» и кључни предуслов за постојање позоришне уметности. Приликом дефинисања страсти као појаве «кад се спонтано сједине физичко и психичко напрезање глумчеве воље», због чега се «свака нова особа која жели постати сценски радник може тек тада посветити позоришту», Ракитин је наглашавао да је имао у виду «древну вечну истину коју је увек износио Станиславски: Волите уметност у себи, а не себе у уметности»³⁶ као једноставан завет који су његови ученици често заборављали.

За разлику од писаних материјала, испуњених поштовањем и захвалношћу, Ракитин је, по сведочењу његових сарадника из Србије, «често говорио о Станиславском с горчином и једом», што сведочи о амбивалентном односу

³² Мирослав Радоњић, *Маестров систем, Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 169.

³³ Цитирано према: Наталија Вагапова, *Счастливые московские годы Юрия Ракитина*, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 23.

³⁴ Цитирано према: Милена Лесковац, *Ракитинове режије у Српском народном позоришту*, стр. 70.

³⁵ Јуриј Ракитин, *Приближити глумца улози или улогу глумцу*, *Наша сцена*, бр. 9, Нови Сад, 1. новембар 1950, стр. 3.

³⁶ «О критици и Станиславском», Неинвентарисана грађа, Позоришни музеј Војводине, Фонд Ј. Л. Ракитина.

ученика према учитељу. Према казивању Предрага Динуловића, у разговору са студентима Четврте београдске глумачке школе «Ракитин се врло неповољно изражавао о Станиславском, али им је зато до у детаље са заносом препричавао решења појединих сцена из представа Станиславског... Иако није признавао Станиславског, оно што је радио било је то».³⁷ Другим речима, «иако је понекад изрицао циничне примедбе на рачун Станиславског», Ракитин је «суштински ипак прихватао учење Станиславског о глумачкој уметности, оценивши га несавршеним, али зато најбољим постојећим».³⁸

Ракитин је најзначајнији прилог проучавању значаја Станиславског за позоришну уметност дао у тексту «К. С. Станиславски – успомене и сећања», објављеном у «Српском књижевном гласнику» 1938. године поводом смрти славног редитеља. На почетку текста Ракитин истиче да је «Европа, клањајући се нашој музици и балету, сасвим превидела остале наше (руске) драмске генијалне појаве», али да је ту «празинину попунио својом личношћу највећи руски мајстор сцене и велики учитељ»³⁹ Станиславски. Оцењујући допринос Станиславског позоришној уметности, Ракитин пише да је главна заслуга садржана у његовом «завештаном систему», а не «у стварању позоришног штимунга, нити у ситницама животног искуства, нити у изванредном ансамблу... Она чак није ни у томе, што је Станиславски први индивидуализирао и оживео истином живот свакога статисте у гомили, и створио од те истине принцип слободе...».⁴⁰ Уз искрено признање да је и сам у младости подлегао «моди» да се подсмева «генијалном» проналаску «старца», Ракитин тврди да је главни задатак *Система* Станиславског био у томе «да глумац уме да изазове у себи права осећања јунака, да уме упутити своју вољу на то да живи тим осећањима, а не да представља да живи».⁴¹

Изузев зналачких коментара о *Систему*, драгоцене су и Ракитинова запажања о појединим карактерним цртама и особеним, могло би се рећи и ексцентричним навикама Станиславског, које су долазиле до изражаја у току

³⁷ Светозар Рапајић, Педагошки рад Јурија Ракитина у Београду, *Јуриј Львович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 337-338.

³⁸ Исто, стр. 339.

³⁹ Јуриј Ракитин, К. С. Станиславски – успомене и сећања, *Српски књижевни гласник*, Нови Сад, 1938, књ. 54, бр. 8, стр. 569.

⁴⁰ Исто.

⁴¹ Исто, стр. 570.

стваралачког процеса. Ракитин указује да је Станиславски «радећи... тражио и мучио се. Његова нервоза прелазила је и на глумце. Пљусак увреда падао је с редитељског стола и сваког тренутка паљен је доњи електрични сигнал. Знак прекида».⁴²

Од посебног значаја су и анегдоте о Станиславском, које је Ракитин брижљиво бележио и делимично публиковао у тексту «К. С. Станиславски – успомене и сећања». Међу неинвентарисаном грађом Фонда Ј. Љ. Ракитина у Позоришном музеју Војводине налази се се Ракитинов рукопис на руском језику, у коме су садржане искључиво такве анегдоте. Анализа рукописа показује да је превод објављен у цитираном тексту у «Српском књижевном гласнику» непотпун и непрезицан, будући да су управо оне анегдоте које Ракитин оцењује као најзанимљивије, изнете у скраћеном облику, или нису изнете уопште.

Прва анегдота из рукописа везана је за догађај у коме је као глумац МХТ-а учествовао и сам Ракитин, а која илуструје жар и занесеност с којом је Станиславски приступао режирању позоришних комада. Ракитин се сећа: «Било је то давно, у најранијим годинама живота позоришта. Пробали смо тада „Снегурочку“ – пролећну бајку Островског, која се до тада тако лепо приказивала на сцени Малог московског театра,⁴³ уз извођење музике коју је Чајковски компоновао специјално за ово остварење. Художествени театар је одлучио да постави ту драму и, наравно, да је постави потпуно другачије. Не тако као што су до тада режирани. И музику су наручили другачију, од композитора [Александр Тихонович] Гречанинова, јер музика Чајковског није одговарала оној религиозној мистици, коју су по сваку цену хтели да пронађу [Станиславски и Немирович-Данченко – Т. Ж.] у драми. Посао им није ишао од руке. На једној од проба Константин Сергејевич одједном тражи да неко од радника на сцени легне на даску како би га у том положају подигли на скелу. Било је урађено. Радника су ставили на даску и подигли увис. Станиславски тражи да га осветле косим белим рефлектором. Такође, одмах да се уради. Виси радник у лежећем положају на дасци осветљен пројектором. Проба тече сјајно. Све се одлично одвија. Станиславски је у добром расположењу. Другог дана Станиславски опет тражи да

⁴² Исто, стр. 571.

⁴³ Государственный академический Малый театр России, једно од најстаријих позоришта у Русији, основано 1756. године. Имало је значајну улогу у развоју руске културе.

се радник стави на даску, подигне увис и да се тако држи све време. Тако сваки дан. Одредили су дежурства за радника који ће да лежи за време пробе. Прошао је месец. Немирович проверава: Константине Сергејевичу, да ли Вам је неопходан тај радник на ужету? Можда можемо и да прекинемо с тим. Одговор: Који радник – чудно се Станиславски, ништа не схватајући. Ситуација се разјаснила. Драма, „Снегурочка“, одиграла се у духу, условно, стилизованих покрета византијског иконописања. Константин Сергејевич је морао све то да запамти. Све да запамти јер је то видео први пут и тако се јасно чинило да је запамтио. А видео је то у кијевској Владимирској саборној цркви на фрескама код [Михаила Васиљевича] Нестерова и [Виктора Михајловича] Васњецова. Када је био у Саборној цркви, она још није била завршена, још су је осликавали. Посебно је запамтио уметника који је лежао на дасци и осликавао свод Саборне цркве. Коси зрак сунца на своду осветљавао је уметника и његову фреску. То се посебно урезало у памћење Станиславског. Петар [Иљич Чајковски] дао је „Снегурочки“ карактер иконописа Нестерова, карактер условности. Константин Сергејевич је по сваку цену морао да добије алузију на оне утиске, на оне емоције, које је тада доживео у Кијеву у Саборној цркви која се гради. Константин Сергејевич је затим одлучно негирао да је тражио да се на свакој проби радник подиже и да је то тражио само једном на неколико минута. Свима је било јасно да је Станиславски морао поново да се зарази тим религиозним расположењем, које га је обузело при првој посети Владимирске саборне цркве. Снимке слика Нестерова и Васњецова могао је изнова и изнова да гледа, али је њему било нешто друго важно. Хтео је у својој глави да изазове асоцијацију на стари, велики утисак живота. Станиславски је можда дивно, прекрасно, уметнички био у заблуди, а с њим је био у заблуди и цео театар, али у тим трагањима је и била величина и значај Художественог театра.⁴⁴

Ракитин представља Станиславског као човека и ствараоца снажних емоција, које су понекад његовом окружењу изгледале као опседнутост. Ракитин је тим поводом забележио: «Када се Станиславски бавио било ким, то је личило на лудило. Сећам се тако, једном се бавио младим момком, глумцем [Аполоном Фјодоровичем] Горевом. Када је Горев на пробама играо Хлестакова, заболоо га је

⁴⁴ Ненасловљен Ракитинов текст о Станиславском, Неинвентарисана грађа, Позоришни музеј Војводине, Фонд Ј. Љ. Ракитина.

желудац. Константин Сергејевич му је сваки дан слао пилећи буљон и кувано пиле. Станиславски се свакодневно интересовао да ли је имао столицу и наређивао да га клистирају. Зато, кога он није волео, није му се добро писало. Тада је излазио на сцену да би почео да виче и да прекорева. Сећам се како је прекоревао младог ученика [Николаја Петровича] Асланова, рођака Немировича, који је у „Плавој птици“ играо овна. „Ја вас уопште не разумем, господине Асланов. Како Ви, син угледних родитеља, студент, рођак Владимира Ивановича, културни човек, не разумете тако једноставну ствар, да је ован плашљива животиња, а Ви развезани, Ви се не плашите. Зар је то могуће? Ви сте идиот ако тако једноставну ствар не можете да разумете“». ⁴⁵

У наставку текста Ракитин наводи: «Шта је још било карактеристично за Константина Сергејевича у моје време – то су честе омашке у говору. На пример, у Јулију Цезару у улози Брута, он је у свом говору уместо „Римљани, грађани, другови“, рекао „Римљани, гробљани, другови“. Не знам да ли су данас остале у Художественом театру његове омиљење, очаравајуће традиције. На пример, у [Чеховљевој драми – Т. Ж.] „Три сестре“ било је обавезно да носиоци главних улога на почетку првог чина, док још не изађу на сцену, сами гучу као голубови иза прозора. Када сам ја добио улогу Родеа од И. М. Москвина, био сам упозорен да у почетку првог чина морам да будем спреман да изађем на сцену гучући. Ја сам пришао и видео како Константин Сергејевич обучен у војни шињел шета испод прозора с [Василијем Васиљевичем] Лужским и имитирају голубије гугутање. То су радили изванредно. То је била традиција. Али тога је мало. Било је то у време премијере „Три сестре“. Млади глумци у трећем чину, када се на сцени видела светлост пожара, морали су да се облаче и имитирају ватрогасце, да трче иза кулиса са ватрогасним цревима, дизалицама и колима и да звоне у звона. Публика то апсолутно није могла да види, јер су на сцени били само прозори собе, док је на улици био мрак. Али за Станиславског није била важна публика у сали, него илузија самих глумаца на сцени који су морали детаљно да имитирају пожар у провинцији. Да би то постигао, Станиславски је наређивао глумцима који су

⁴⁵ Ненасловљен Ракитинов текст о Станиславском, Неинвентарисана грађа, Позоришни музеј Војводине, Фонд Ј. Љ. Ракитина.

трчали иза прозора као ватрогасци да буду обучени као они, да их имитирају, без обзира на потпуни мрак иза кулиса.

У „Антигони“, у првој сезони Художественог театра, помоћни режисер Н. Г. Александров се иза кулиса такође одевао у грчки хитон да не би својим градским изгледом у фраку одударао од глумаца – Грка из молитвено-мистичног расположења грчке трагедије. Све то може данас да звучи и наивно, али то указује на велики дух чисте високе уметности, који је тада Станиславски улио својим младим глумцима». ⁴⁶

Рукопис Ракитина се завршава закључком: «Художествени театар изазвао велику револуцију у руском театру. Константин Сергејевич је први револуционар руске сцене. Из његовог театра је као резултат изашао и Мејерхољд. Русија је прихватила револуцију Художественог театра са усхићењем. И сада је тај револуционар отишао на вечни починак или су с њим отишли револуционари друге врсте. Клањамо се пред великим руским учитељем, револуционаром, који је први навео руску интелигенцију да још више воли нашу отаџбину и њен велики театар». ⁴⁷

Ракитин се и касније враћао Станиславском и о својим утисцима правио дневничке белешке. На почетку Другог светског рата је читао књигу Станиславског «Рад глумца на себи», која му се није допала, јер је прокоментарисао: «Досадно и схоластично». ⁴⁸ Потпуно другачији утисак је имао када му је супруга једном приликом донела из библиотеке књигу Станиславског «Мој живот у уметности»: «Станиславског све одлажем да читам, јер ми је јако тешко да се сећам свега преживљеног, а поготово у интерпретацији такве величине као што је покојни Станиславски, који је одиграо тако велику улогу у мојој младости. Сада, после његове смрти, сматрам неопходним да одужим ту тужно-слатку и мучну обавезу. Њега мучи то што и мене мучи тако страшно, и сада је по мене јако опасно. Ја још нисам сасвим отишао од омраженог позоришта, још се нисам помирио са собом, са својом судбином и горчином преживљеног, још увек је тако мучна и још није мудра каква је морала да буде.

⁴⁶ Ненасловљен Ракитинов текст о Станиславском, Неинвентарисана грађа, Позоришни музеј Војводине, Фонд Ј. Љ. Ракитина.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Цитирано према Алексеј Арсењев, *Ракитин међу руским емигрантима*, стр. 72.

Ето зашто сам се до сада бојао да читам Станиславског. Осим тога, нисам уверен да је он, поред свог огромног генија и значаја за руско позориште, био и крупна људска личност. Мислим да је као човек био слаб и безначајан, али не и лош. Његова огромна воља, његова генијалност ломиле су људе, њихову судбину, њихову срећу, али у таквој самоуверености било је кукавичлука и неуверености. Када је умро Станиславски, о њему је боље од свих говорила [глумица Марија Николајевна – Т. Ж.] Германова,⁴⁹ коју он, као што је познато, није волео. Она је рекла приближно следеће: „Он је био тако велик да је сусрет с њим ломио судбину и живот“. Такви људи као што је Станиславски чине друге несрећним, али су и сами у души несрећни. И сам Бог је послао таквог огромног генија у скоро дечијој, наивној, хировитој, слабој души. Уопште није умео да се снађе у животу, с људима, без обзира на то што је познавао живот боље од других, тј. видео га је тако истанчано и дубински, тако савршено да други нису могли да схвате те генијалне очи и интуицију, али он није знао ни самог себе» (Дневници, Београд, 20. децембар 1939. године).

Када се коначно одважио да прочита ту књигу, стекао је следећи утисак: «Читао сам успомене Станиславског. Како истинито и лепо пише. „Схватио сам на себи значај стихијских утисака“. Често сам мислио о томе како је то било значајно мени лично. Затим Станиславски пише даље: „Глумац је дужан да посматра, и не само да посматра него и да уме да види најлепше у свим областима своје и туђе уметности и живота“. Како је то истинито. То сам говорио својим ученицима пре него што сам читао ову књигу и затим: „Глумцу су, осим тога, потребни људи међу којима он живи и од којих се снабдева стваралачким материјалом“. Потребни су људи! А овде не само људе, него ни човека не можеш

⁴⁹ У част јубилеја Германове у Прагу 1924. године, Ракитин јој је, као «старом другу и пријатељу» посветио текст у српској штампи: «Ванредно лице, са дубоким, дивним очима, које су напомињале на Елеонору Дузе, крупан глас као да је излазио из груди. Мало неотмен ход, са чудноватим прегибањем напред – све је то имало карактер неке нарочите лепоте и заноса» (Јуриј Ракитин, Једна успомена, *Comœdia*, No. 15, Београд, 1924/25, стр. 6-7). Поводом вести о смрти Германове, Ракитин је записао: «Била ми је добар друг дуго, дуго година. А ја свиња, када сам био у Паризу нисам свратио код ње <...> Сигурно јој је било веома тешко што је њено име тако познато у Москви захваљујући њеном положају у Художественном театру, а сада се уопште не спомиње у историји театра, изостављено је из старог програма. Као да је никада није било међу онима који су сада у таквој слави и почастима. То је болшевичка подлост. Они мисле да ће због њих публика и ми сви њихови да заборавимо Марију Николајевну. Многи је нису волели, али ја јесам увек због њене културе, лепоте и укуса» (Дневници, Београд, 15. април 1940. године).

да нађеш. И то не само интересантног, него просто напросто ни пристојног у најелементарнијем смислу. Зато ће талентован човек овде да уради у најбољем случају (идеално) емигрантски салтиково-шчедрински, а не добро чеховски» (Дневници, Београд, 15. јануар 1940. године). У следећем осврту на ову књигу, закључио је: «Станиславском је било лако да у младости изводи позоришне експерименте над самим собом. Имао је сопствено позориште за себе које му је направио отац, а не као ја, када ме мој ни на сцену није пуштао. Лако је њему било кад је био богат и обезбеђен, није морао да размишља шта ће данас да једе и од чега ће да плати собу. И могао је да бира било коју област сценске уметности када је у његовој подели била и опера (учитељ Комисаржевски) и пријатељи Чајковски и сви велики композитори тог времена у Москви. А и сам К[онстантин]. С[ергејевич]. је већ у младим годинама био директор Музичког друштва. Глумио је у некаквом удаљеном позоришту у Москви, у коме је било неудобно и хладно за шминку и да се седи за време паузе. Његова сестра је живела близу тог позоришта, и тамо је могао да се нашминка и да поседи за време паузе» (Дневници, Београд, 15. јануар 1940. године).

Ракитин је оправдао Станиславског када је у књизи признао да је био деспот: «Тај деспотизам је и схватљив и убедљив за паметне људе. Станиславски није био само деспот, он је талентован и очаравајућ, фанатичан човек је био заједно са својом необичном благом сујетом и све и сваког је мерио по свом аршину, по обрасцу благо сујетног самодршца. Његов таленат, његов велики позоришни патос предњачио је у односу на њега као човека и није ишао паралелно са животом. Исто тако може да се каже и супротно – таленат Станиславског је ишао иза њега као човека и да је био много ниже као личност него као уметник. Мада личност његова никако није била негативна. Ја не знам његове лоше особине, али знам његове благе и смешне стране, које су тако биле у дисхармонији с његовим великим стваралаштвом. Колико смешног, колико гупог је било у животу тог великог истинског мајстора сцене. Хоћу да сакупим све те типичне мрвице које ничим не могу да умање сав значај К[онстантина]. С[ергејевича]. у руском позоришту» (Дневници, Београд, 23. јануар 1940. године).

Читање ове књиге је Ракитину, и поред болног буђења старих успомена, било право уживање: «Све дрхти у мени, све трепери од његових описа представа,

нпр. „Отело“, какво богатство фантазије и генија. Ништа не може на мене да делује тако живо, тако васкрсавајуће као ова књига. Колико унутрашњег богатства, колико маште, колико темперамента је било у овом уметнику реакционару и деспоту. Колико фанатизма – јасно је да није имао средстава и да није био Алексејев, богати трговац, директор фабрике, не би од њега испало то што јесте, а затим и сусрет са В[ладимиром]. И[вановичем]. Немировичем, одличним глумцем и редитељем. После треба напоменути да је баш тај период – крај XIX и почетак XX века необично погодовао трагањима» (Дневници, Београд, 23. јануар 1940. године).

Завршавајући ову књигу, Ракитин је сумирао закључке о односу режисера и глумца уопште: «Драмска уметност зависи од свега, од најмањег покрета који се случајно десио може да испадне улога. Станиславски је непријатељ тога, а између осталог, он је створио доктора Штокмана од два прста, али он је тражио та два прста тако мучно и тако се због тога после кајао. Иначе, режисер не може да седи на истом месту, а да не иде и напред и у ширину, и у висину с улогом глумца. Улога је јасна режисеру, није јасна глумцу, и режисер је прилагођава глумцу, као хаљину, а између осталог, у другим деловима Европе глумца (по његовој личној вољи) прилагођавају улози. Углавном глумац сам, сам још једном, сам улази у улогу. То је све истина и о њој ми је досадно да причам сам са собом» (Дневници, Београд, 30. септембар 1940. године).

1.3 Повратак у Санкт Петербург и последње године у Русији

На Мејерхољдову препоруку Ракитина је као режисера 1911. године ангажовао Телјаковски у царским позориштима Михајловском и Александринском, што је Станиславски оценио као «губитак и сопствену кривицу».⁵⁰ Прва представа у Ракитиновој режији изведена је 12. октобра 1912. године у Михајловском театру. Била је то Шекспирова «Богојављенска ноћ»: «С њом сам постао режисер» (Дневници, Београд, 19. јануар 1931. године). Та драма је била моја прва представа у Петербургу, у Михајловском позоришту и имала је

⁵⁰ Александра Тучинская, Между бунтом и смирением – Мейерхольд и Ракитин ставят «Романтиков» Мережковского, *Јуриј Львович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 85.

такав буран одјек. Када сам је овде режирао, иако сам мало изменио режију, прошла је горе, ни близу није имала такав успех као 1912. године у Петербургу када сам постао режисер у двадесет осмој години. Ах, тада су глумили [Иван Владиславович] Лерски, [Александар Артемјевич] Усачов, Озаровски, [Јевгениј Павлович] Студенцов. Каква је то била концертна изведба и стихијско весеље. Како је био задовољан П[јотр]. П[етровић]. Гнедич с којим сам се касније тако спријатељио» (Дневници, Београд, 18. јануар 1940. године).

Од 1912. до 1917. године режирао је двадесет и шест представа у Михајловском и Александринском театру, при чему је 1916. године комад Дмитрија Мерешковског «Романтичари» режирао заједно с Мејерхољдом. Такође, 1915. године је режирао представу Бориса Садовског «Малтешки витез» у Троицком позоришту, а био је ангажован и у Суворинском и театру «Аквариум», такође у Санкт Петербургу.⁵¹ Оженио се 1915. године Јулијом Валентиновном Шацки, о чему је записао: «Женио сам се када сам примао пуну режисерску плату од 4200 рубаља, када сам зарађивао огроман новац од часова и приватних представа. Сматрао сам да сам се у потпуности материјално стабилизовао» (Дневници, Београд, 29. август 1940. године). У току летњег одмора 1917. године у Гомељу им се родио син Никита.

За своју генерацију је оставио следећи коментар: «Ми нисмо схватили живот озбиљно, клизили смо по њему, јурећи за задовољствима и успесима. И сада смо жестоко кажњени. Хранили смо се идиотском иронијом. То је била стихијска младост, некакав дендизам» (Дневници, Београд, 23. август 1940. године). О позоришној атмосфери тога доба је много година касније прибележио: «Шта је у суштини недостајало руском глумцу тог времена – форме стваралаштва. Форма је код нас увек заостајала за садржином. Садржина би увек истиснула форму и то одсуство форме (наша општеруска болест) у многоме је штетило нашем стваралаштву. Наша деликатност, наша фантазија су биле толико огромне да су захтевале посебне форме покрета, мимике, гласа, његове модулације, покрете читавог тела, и ми смо све време још и још стремили увис, у висину идеје, проблеме продубљивања. Продубљујући уметност, ми смо се и сами од

⁵¹ Тамара Исмагулова, Петербургский эпизод жизни и творчества Юрия Ракитина, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 92.

себе продубљивали. Нисмо се само ми удубљивали у свакакве ђаволске проблеме. Удубљивала се и цела Русија (интелигентна). Ми смо веома често бркали стваралаштво и живот. Постојали су људи који су то свесно искоришћавали и када је загрмела погана, одвратна револуција, ми смо као свиње, већ били лишени могућности да подигнемо главу према небу. Ми смо сви били у теоријама, и „-измима“, у пукотинама, и тако смо чак и за време грађанског рата наставили да се удубљујемо, да тражимо, ријемо, да се мучимо, а нисмо приметили да смо већ били крајње отровани» (Дневници, Београд, 29. март 1931. године).

И после Октобарске револуције је наставио да одлази на посао: «У позоришту је још седео Фјодор Дмитријевич Баћушков.⁵² Атмосфера је била некако у ишчекивању <...> У позоришту сам проводио од 11 до 4 сата, затим сам ручао у ресторану и враћао се кући. Исто као и у пролеће, у царској ложи је по цео дан заседао комитет на челу с [глумцем и режисером Донатом Христофоровичем – Т. Ж.] Пашковским. Члан тог комитета сам био и ја. Та заседања су била мучна, све је било до невероватности поштено, логично, јасно, али духа Божијег, духа уметности, духа стваралаштва није било. У празном стану Тељаковског сместио се позоришни комитет с Олгом Давидовном Камењевом, и по сали где су некад висиле руске царице, трчали су слинави Јеврејчићи, деца Олге Давидовне. А Љуље нема па нема, ни писма да напише. На крају нисам издржао, узео сам одмор и отишао у Гомељ. Затекао сам златно лишће у парку и веома хладан пријем Шацких. Шацки нису хтели да пусте Љуљу у Петербург, али сам инсистирао и кроз два дана смо кренули кући. Догађаји су се између тога развијали доста брзо. Временом је руководство све више и више почело да губи тло под ногама. Савет радничких и борачких депутата је одједном зграбио власт у своје руке. Министри су засели у Зимском дворцу, али су се убрзо предали. У позоришту су се појавиле некакве личности, али су их избацили, и ево почеле су муке, заседања заједничке скупштине трупе. Долазили су делегати опере и балета, али ми смо се чврсто држали. Бољшевика у позоришту није било око три месеца, али после инсистирања Пашковског, [глумице и педагога Вере Аркадјевне – Т. Ж.] Мичурине [-Самојловне], Мејерхољда, отишли су код [Анатолија Васиљевича] Луначарског» (Дневници, Београд, 12. и 13. октобар 1931. године).

⁵² Руководилац позоришта у Санкт Петербургу, кога је поставила Привремена влада.

После завршетка сезоне је отпутовао на одмор код жениних родитеља у Гомељ, чиме је, још увек тога несвестан, започео пут који ће га заувек одвојити од Русије. Иако испрва није намеравао да бежи од бољшевика и да се не враћа у Санкт Петербург, по наговору женине породице су прешли у Кијев, где је радио као режисер у приватном позоришту, а затим се прихватао и других послова: «Био сам инспектор позоришта пропаганде при ОСВАГ-у.⁵³ На сцени сам говорио агитационе речи. Затим сам доспео на Крим, напустио сцену и кренуо да служим пропаганди. Све је то било сакато, глупо, донкихотовски, тј. моји нагони су били најчистији, али то је имало неозбиљан карактер, јер је све већ почело да трули и касно је било да се спасе. Због мог говора Мај-Мајевском⁵⁴ у Харкову, после мог одласка, моју маму су отерали у ћелију, мучили и она је ускоро умрла од хладноће. Ја се нисам смирио ни на Криму. Затим ми се све огадило. После одласка Деникина сам отишао у иностранство <...> Само сам једно мислио, да одем од политике, према којој сам нагињао, говорећи да глумац не може да буде аполитичан. Све је то страشان кошмарни сан».⁵⁵ Пре него што је заувек напустио Русију, кратко време је поново провео у Харкову, Ростову на Дону и Севастопољу, да би у пролеће 1920. године из Феодосије отпловио у Истанбул.⁵⁶

1.4 Прва година у емиграцији

Ракитин је емигрантски живот започео 1920. године у Константинопољу/Истанбулу, где је водио обиман дневник, испуњен горчином, разочарењима и постојаном тугом за изгубљеном отаџбином. Такође, на прве године емиграције се враћао и у потоњим записима, па је тако, у већ цитираним недовршеним «Успоменама» у две реченице дао сиже тог дела живота: «Заједно с другима, који су веровали у бољу Русију, праведну, надао сам се и ја, правио

⁵³ Информационо-пропагандни орган Добровољачке војске, основао га је генерал Антон Иванович Деникин.

⁵⁴ Мај-Мајевски Владимир Зенонович, командант Добровољачке војске .

⁵⁵ «Нацрт писма Алексеју Валентиновичу Амфитеатру 1928. г», Неинвентарисана грађа, Позоришни музеј Војводине, Фонд Ј. Л. Ракитина.

⁵⁶ Алексей Арсеньев, *У излучини Дуная: очерки жизни и деятельности русских в Новом Саду*, Русский путь, Москва, 1999, стр. 196.

компромисе и трпео увреде у свом послу, отиснуо се на југ, а тамо емиграција и рад, мада и у својој професији, али ипак у туђини и на страном језику. Разочараност у живот, у стваралаштво, у земљаке којима си окружен, уточиште код Словена, разочарања у најдраже, у своје наде, сталне мисли о старој, прошлој Русији и њеном позоришту – једном речју стара, обична прича – тескоба емигранта» (Успомене, август 1933. године).

Ракитинов готово једногодишњи боравак у Константинопољу је превасходно био обележен настојањима да пронађе земљу у којој би се настанио и сталним неспоразумима са супругом, о чему ће бити више речи у делу дисертације који се односи на његове породичне прилике. Био је непријатно изненађен атмосфером коју је затекао по доласку у Турску и перспективама за евентуално проналажење новог уточишта, па је закључио: «У Константинопољу се према Русима односе горе него Американци према црнцима. У Париз је за нас улаз забрањен» (Дневници, Константинопољ, 22. мај 1920. године). Париз је спомињао јер је разматрао где би могао да настави нагло прекинут рад, при чему је из Француске добио позив од Никите Балијева да се ангажује у његовом Театру-кабареу «Слепи миш»,⁵⁷ а уверавања да се у Паризу може пронаћи посао су стизала и од његовог пријатеља и сарадника из минулих дана, песника, драматурга и новинара Леонида Григорјевича Мунштејна званог Лоло (Дневници, Константинопољ, 15. јул 1920. године).⁵⁸

Помоћ у остваривању тог циља му је обећавала Ина Сергејевна Неслуховска, уздајући се у свог мужа, грофа Шевинија. Очекујући развој ситуације, покушавао је да учи француску граматику, али без већег успеха (Дневници, Константинопољ, 5. јун 1920. године). У настојањима да добију визу за Париз, Ракитин и његова супруга су посетили француског конзула, али је био затечен сумњичавим пријемом и бројним питањима која им је поставио. «А шта очекивати од странаца него да се иживљавају над нама, када се и сами Руси међусобно вређају и свађају», разочарано је закључио (Дневници,

⁵⁷ Огњенка Милићевић, *Наведено дело*, стр. 15; Марина Литаврина, *Русский театральный Париж*, Алетейя, Санкт-Петербург, 2003, стр. 44-52.

⁵⁸ С Мунштејном је остао у контакту и касније, те је тим поводом једном приликом забележио: «Данас сам добио писмо од драгог Лолоа. Једино од чега живи је продаја његових књига. Остале су му још само две књиге, остало је продао. Он је у страшној беди. Несрећни старац. Александар Белић му је обећао помоћ, узео књигу и није посало ни динар. Обмануо је» (Дневници, Београд, 28. новембар 1931. година).

Константинопољ, 21. јул 1920. године). Ипак, почетком августа је имао разлога за задовољство, јер је од француских дипломата стигла вест да је њихов захтев за француску визу позитивно решен. (Дневници, Константинопољ, 3. август 1920. године). Након преузимања визе имао је утисак да ће сваког часа отпутовати у Париз, те је размишљао како да обезбеди бесплатан превоз до француске луке Марсеј. «То је велика срећа и то може да разуме само Рус који се нашао у тим црним моментима у Константинопољу» (Дневници, Константинопољ, 15. август 1920. године). Такође, Ракитин и супруга су крајем августа настојали да добију грчку, српску и италијанску визу, у циљу несметаног проласка до Париза.

Једно краће време му се примамљивим чинио и Берлин, јер је тамо било «више мислећих Руса», а и руски историчар и уметник Георгиј Крескентјевич Лукомски, који је у истом периоду емигрирао у Турску, те потом у Француску, у позитивним тоновима му је описивао живот у Немачкој. Међутим, убрзо је променио мишљење. «Треба да одлучимо да ли идемо у Берлин, а мени су све више у глави мисли да не треба. Као прво, тамо се гладује, а друго, оданде ће теже бити вратити се, јер ће пут коштати јако пуно. Све више ми се чини да треба отићи у Севастопољ, јер сам већ почео службу у Добровољачкој армији, треба да пишем Врангелу што се тиче пропаганде и мог оздрављења духа, изложити му планове. То сад треба да ми буде приоритет». Тих дана је био близу одлуке да читаво лето проведу у Турској, у нади да ће Врангелова војска однети победу, како би се у току јесени вратили у Русију (Дневници, Константинопољ, 26, 29. и 30. мај и 1. јун 1920. године). Стога је почетком јуна посредством извесног пуковника упутио писмо Врангелу, нудећи да буде руководиоца театра на фронту (Дневници, Константинопољ, 2. јун 1920. године). Свега неколико дана касније писао је Владимиру Ананову у Тбилиси, препоручујући му се као помоћник у новинама «Слово» (Дневници, Константинопољ, 9. јун 1920. године).

Заправо, било је евидентно да је у првом периоду емиграције Ракитин био потпуно дезоријентисан, донекле свестан да не треба да се задржава у Турској, слутећи истовремено да му нема повратка у Русију, а истовремено се надајући да у тој слутњи греши. «Дани пролазе безвезе и једнолично... И тако сваки дан. Спасиће нас Врангел. У тог човека је безрезервна нада. Нека причају шта хоће, ја понављам „Верујем, верујем и против тог унутрашњег гласа нико не може са

мног да се клади, не може“. Наша несрећа је управо због нашег карактера. Средине и логике нема» (Дневници, Константинопољ, 23. јун 1920. године).

Управо због тих надања, Ракитин је помно пратио све вести које су долазиле из Русије, а оне су обично биле суморне. «Пишу о највећим ужасима о животу у Москви и глади... Коња више нема, све су их појели, очај... Мале су шансе да се деси неки унутрашњи преврат, обесхрабрујуће, мисли се само шта би могло да се поједе. Придружују се црвеноармејцима да би обезбедили себи храну» (Дневници, Константинопољ, 23. мај 1920. године). У новинама је прочитао како су и глумци гладовали у Русији, а да балетски уметници нису могли да играју због малаксалости, услед које су често ломили кости. (Дневници, Константинопољ, 24. јун 1920. године).

Притиснут обиљем лоших вести из Русије, обрадовао се када је у новинама руских емиграната у Паризу «Последње новости» прочитао Мунштејнов текст да се „у Константинопољу налази режисер Александринског театра Ј. Љ. Ракитин, један од малобројних представника тог позоришта, који није пристао да ради под управом совјетских комесара“» (Дневници, Константинопољ, 28. јун 1920. године).

На то је, у природном следу мисли, надовезивао описе емотивног стања у коме се налазио у првим месецима емиграције: «Туга ми прождире срце. Боже, дај ми снаге да издржим до краја моје искушење које си ми послао. Уз све моје патње и душевне муке, још се придружила и мржња према људима, нарочито према Русима којих је овде тако много, који овде веома кваре живот. Руси не умеју да живе и да се крећу, а да се не гурају. Иначе, код нас је јако слабо развијен осећај за ритам.

После револуције, када је сваког ударила судбина по глави и избацила га из колевке, тада је кренула невероватна пометња и метеж. Тада наступа самољубива част, а главно је да се труде да зашију џепове и на то се све своди. Тешко се прилагођавају, а овдашњи Руси (већином су то официри, чиновници и спахије) ништа не умеју, бучни су, гурају се, сујетни су, из тога ништа не произилази. Не могу да нађу животни ритам нити за себе, нити за околину. Губе се нерви и рађа се мржња. Осећам то по себи.

Господе, колико се непријатеља створило за све ово време лутања, бежања. Зар ја, као неко с висине режисерске тачке, да почнем да мрзим људе? Некада ме је опседала уметност, велике мисли за које сам живео, а сада сам се спустио с режисерског Олимпа и почео да се гурам у људској гомили, сами непријатељи, сама мржња ми трује срце» (Дневници, Константинопољ, 24. мај 1920. године).

У дневницима је себи признавао оно што је очигледно из претходних редова, да је запао у нездраву стање духа, губећи главу због егзистенцијалних проблема и брига: «Малодушност и мржња према околина су главни пороци који су завладали мноме. По читаве дане размишљам куда ићи, зашто, и све то може да доведе до лудила. Сви причају другачије» (Дневници, Константинопољ, 1. и 6. јун 1920. године).

Анализирајући положај различитих народа у Турској, међу којима је, осим Турака, било Енглеза, Француза, Италијана, Американаца, Грка, Јермена, Срба, Сенегалаца, Индијаца, Грузина и Јевреја, закључио је, крајње субјективно: «Ми Руси смо у најгорем положају. Ми смо највише понижени. Ми само или продајемо или се продајемо или шпекулишемо. Другог посла код Руса овде нема. Странци или се грозно понашају према нама, или нас жале, али равноправног односа према нама нема као с другим народима, без обзира на то што многи странци говоре руски. Неки су живели у Питеру или Москви, али ни ти нас не разумеју. Тренутно у Европи нема доктора који би јасно дијагностиковао нашу националну болест. Бољшевизам» (Дневници, Константинопољ, 4. јул 1920. године).

Време у Турској је настојао да прекине повременим одласцима у биоскоп, жалећи се како тамо није имао друге разоноде, пре свега, као упорни читалац, мислећи на књиге и новине (Дневници, Константинопољ, 26. мај 1920. године). «Убијам време, идем у биоскоп. Како глупо звучи „убијам време“! Уместо да радим нешто корисно, лепо, што би остало човечанству или служио у славу Божију, 38 ми је година» (Дневници, Константинопољ, 14. јун 1920. године). Поводом одлазака у биоскоп је једном приликом записао: «Данас смо гледали филм. У старој хроници, између осталог, показивали су и филм с Царом. Када сам видео то мени бескрајно драго лице, тај очаравајући лик последњег нашег

монарха, обожаваног Николаја, ја сам се бацио напред. У публици су почели аплаузи» (Дневници, Константинопољ, 10. август 1920. године).

Такође, боравак у Турској је покушавао да прекрати одласцима на излете, као на пример августу, када је посетио локалитет Бебек надомак Константинопоља, одушевљавајући се ископинама и природом. Тог дана је у дневнику забележио да је у Бебеку написао сценарио за филм (Дневници, Константинопољ, 16. август 1920. године), али тај текст под називом «Тајне Румели Хисара» није сачуван у Ракитиновој рукописној заоставштини.

Од доколице је постајао раздражљив, примећујући и нервирајући се око детаља које у другим, повољнијим животним приликама, највероватније не би приметио. «Седим по цео дан у овом црвеном кавезу и кувам се у сопственом соку од загушљивости. Има и бува и буба и проклетих аутомобила, гараж свуд унаоколо, а још и раздражују ти што разносе кајмак, деру се по цео дан» (Дневници, Константинопољ, 27. мај 1920. године).

Стога му је као једина трајна интелектуална активност остало писање дневника: «Већ сам навикао да по цели дан седим код куће или са француском граматиком или с овим дневником, чак без књига, а најважније – са својим невеселим мислима о прошлости, јер садашњости нема» (Дневници, Константинопољ, 11. август 1920. године). Из константинопољских дневника се јасно види како му је мало било потребно да се у мислима врати у Русију и да за њом непрекидно пати: «Док пишем ове редове, негде се чује „Свадбени марш“ [Феликса] Менделсона. Боже, колико је мени драгих успомена повезано с том очаравајућом мелодијом, јер је то марш из последњег чина Шекспировог „Сна летње ноћи“, једне од мојих последњих представа на Императорској сцени. То није било тако давно, а већ нема ничега, ни сцене ни мог Шекспира... А сада сам затрпан међу људима који беже, беже и сами не знају куда и зашто, а у мом обожаваном Петербургу смрт, вапај и ужас насиља и глади...» (Дневници, Константинопољ, 28. мај 1920. године).

Међутим, због општег стања ствари и мисли које су доминирале у његовој свакодневици, понекад му је тешко падало да води дневник: «Видим само пакост, само одвратлук, још и када све то запишем значи да два пута преживљавам исто,

те је и због тога неиздрживо и тужно већ измученој души» (Дневници, Константинопољ, 25. јун 1920. године).

Крајем јуна је пред Ракитина изашла глумица Вера Сергејевна Чарова са предлогом да режира «Пигмалиона». Иако је тврдио да не воли Џорџа Бернарда Шоа јер је потпуно стран Русима, прихватио је понуду на инсистирање Чарове. Као администратора је ангазовао новинара Леонида Францевича Комеровског, како би му помогао да дође до новца. (Дневници, Константинопољ, 3. јул 1920. године).

Прва проба је одржана 8. јула, а Ракитин признаје да је дошао потпуно неспреман, јер је драму дао Лопухину,⁵⁹ који му је није на време вратио. Осим тога, није припремио мизансцене, већ је само успео да изради план. Тим поводом је констатовао: «Не, ја не могу да радим у овим условима и да будем на тој висини као некада у Александринском позоришту. Потребна ми је припрема за драму. Треба да је изучим, а на шест проба то не може да се уради. Нема суфлера, глумци су неискусни... Сада остаје да идем у продавницу намештаја или у Руску амбасаду, али ови други ће, наравно, да одбију. Било би чудно да раздају по позориштима амбасадорски намештај. Шта ћемо да ставимо на сцену?? Ни декорације, ни намештаја». Наредних дана ситуација је остала непромењена: «Апсолутно сам неспособан за овакав посао режисера, какав овде треба да радим, јер ја сам режисер великог театра, великог броја проби, великих трошкова. Потпуно се губим при овдашњим условима рада. То је само некакав покушај. Нема никаквог моралног напретка. Данас сам морао да слуша примедбе простака глумца Рањецког како сматра да нисам компетентан да судим о његовој глуми. Боље нека публика иде у биоскоп, него да слуша свете речи Гогоља и Островског од тако неких неталентованих и вулгарних као што је Г. Г. Рањецки. Не, не, позориште треба да оставим до повратка у Питер». Додатну отежавајућу околност је представљао Ракитинов анимозитет према Бернарду Шоу, чији текст је описивао као «досадне и застареле афоризме», додајући: «Данас људи не разумеју да је најважније да међу њима влада љубав, да само то може да спасе свет, а не да у ово време пуниш главу глупостима енглеског декадента... Да је он

⁵⁹ Највероватније је реч о Петру Лопухину, који је до револуције глумио у Русији, а после се опробао и у француској кинематографији (<http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/46322/works/> - приступљено 16. фебруара 2018. године)

аутор глумог будаластог тона, о томе је говорио још Оскар Вајлд». Упркос бројним препрекама, пробе «Пигмалиона» су одмицале, о чему Ракитин бележи: «[Леонид Василевич] Баратов није лош на пробама, али је утувио у главу идиотске мизансцене Н[иколаја]. Н[иколајевича]. Синелникова, провинцијалног позоришног Бога и не може да их се отараси. То је по укусу интелегентног Харкова, али нама Петербуржанима је одвратно. За њега се храброст огледа у томе да глумце постави да седе леђима окренути, али никако се не одлучује да стилизује» (Дневници, Константинопољ, 8-14. јул 1920. године).

Представа је одиграна 16. јула 1920. године (29. јула по старом календару):⁶⁰ «Ишла је глатко. Лопухин ужасан. [Николај] Кајсаров није лош. Баратов добар. Чарова солидна. С Комеровским сам се закачио јер одуговлачи са исплатом хонорара. Не знам зашто, али према мени су неправедни сви којима сам чинио добро. Ево, и Комеровском сам помогао да заради 40 лира. Ах, само што пре да одем у Париз». Чарова му је наредног дана предложила да уприличи још две представе «Пигмалиона», где би сам Ракитин заменио Лопухина у улози пуковника Пикеринга (Дневници, Константинопољ, 16. и 18. јул 1920. године). Готово је извесно да та идеја Чарове није реализована, пошто се Ракитин у дневницима више не враћа на «Пигмалиона», осим када је напоменуо да су руско-француске новине «*Presse du Soir*» известиле о представи играној 16. јула (Дневници, Константинопољ, 24. јул 1920. године).

У генерално мрачним тоновима карактеристичним за дневнике вођене током боравка у Турској, ипак је рад на представи учинио да Ракитин свој положај оцени бар мало подношљивијим. Повратак позоришту, макар и у аматерским условима у односу на петроградске, с глумцима које није ценио, донекле га је орасположио.

Убрзо после рада на «Пигмалиону», посетили су га брачни пар, композитор и диригент Фома Александрович и оперска певачица Олга Аркадјевна Хартман, о којима се позитивно изражавао, понудивши му сарадњу на режији опера «Травијата», «Евгеније Оњегин» и «Риголето», што је он са задовољством прихватио. С Хартманима је размишљао и да организује концерт, а затим и

⁶⁰ Програм и либрето представе видети у: Алексей Арсеньев, Ракитин в Константинополе (апрел – декарб 1920 г.), *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 102.

отвори школу у Софији (Дневници, Константинопољ, 24. јул и 1. август 1920. године), али је идеја о одласку у Бугарску остала неостварена.

Наредних дана га је закупио рад на опери «Травијата». Готово свакодневно, понекад и по два пута, одлазио је на пробе код Хартманових, где је, између осталих, сарађивао с баритоном Павелом Фјодоровичем Холодковом,⁶¹ за кога је записао: «Груб човек као и већина оперских глумаца, али не само оперских, него и глумаца уопште» (Дневници, Константинопољ, 11. август 1920. године). Припреме за извођење су биле тегобне, јер на сам дан опере већи део сценографије није био завршен. Још веће непријатности су га чекале са сарадницима, будући да је Холодков каснио, а тенор Александар Дмитријевич Викински је одустао од наступа. «На крају долазе Холодков и нови тенор Јеврејин Раисов одвратне спољашњости, са закривљеним оком. Кренуо сам у [клуб «Руски – Т. Ж.] мајак» да видим шта се дешава с кулисама. Већ је 3 сата, а нема их. Коначно су довели намештај. Цео дан сам на сцени у позоришту. Поставили смо сцену. Приход је био огроман. Почели смо представу у 10 до 10. Сцена подсећа на јеврејску синагогу. Хартман је певала невероватно мило. Сва је прелепа. Она поседује сценску чаролију. Верујем у њену будућност» (Дневници, Константинопољ, 17-19. август 1920. године). Петнаест година касније Ракитин се присећао да им је приликом припреме декорација «као „рам“ послужила огромна количина платна од униформе константинопољске војске спаса. Какав контраст после раскоши императорске сцене!».⁶²

Већ неколико дана касније уметници су се састали у «Руском мајаку» како би размотрили могућности за постављање опере «Евгеније Оњегин». Неспоразум је настао због хонорара: «Холодков хоће да хонорари свих солиста буду исти као и наши, на шта сам ја устао и одговорио отказом. Затим сам отишао». Касније су ипак пронашли компромисно решење за хонораре, али је сам стваралачки процес текао споро: «Хартман је презаузет симфонијским концертима које организује Савез градова. Холодков је заузет у предстојећем „Фаусту“, тако да ја мислим да

⁶¹ Холодков је убрзо такође емигрирао у нашу земљу, где је три деценије био солиста Београдске опере (Мирка Павловић, Институционализовање опере (и балета) у Народном позоришту у Београду и руски уметници, *Руска емиграција у српској култури XX века*, том 2, Филолошки факултет, Београд, 1994, стр. 159).

⁶² Юрий Офросимов, Пятнадцать лет на сербской сцене: Беседа с Ю. Л. Ракитиным, *Возрождение*, Париж, 1935, 11. септембра.

од наше представе неће бити ништа», нарочито пошто је имао утисак да се Хартман охладио од те идеје (Дневници, Константинопољ, 24-31. август 1920. године).

Иако се, према дневничким записима, журно спремао за одлазак у Париз, ометале су га бурне свађе и готово раскид са супругом, али и примамљиве могућности које су се тада појавиле, да добија 200 турских лира месечно за рад на операма и још 15 лира месечно за позоришну рубрику у «*Presse du Soir*» (Дневници, Константинопољ, 6. септембар 1920. године). Наредних дана је писао чланак о руским женама у Константинопољу за «*Russe de Soir*», у коме је за њихов положај оптужио руске друштвене организације и аристократију. Стога је био незадовољан јер су «пола избацили, све о аристократији». Међутим, и тако цензурисан текст је изазвао лавину негативних коментара на његов рачун: «Јучерашњи текст о руској жени изазвао је велику хајку на мене. Љуља каже да су ме у ресторану називали подлацом, смрадом и чланак су схватили у смислу да бацам дрвље и камење на руску жену. Будале – само то могу да кажем» (Дневници, Константинопољ, 22. септембар 1920. године). Објављени су и негативни текстови као одговор Ракитину. Такође, написао је и негативну рецензију за један концерт који је слушао 18. септембра, носећи се мишљу да, уколико «*Russe de Soir*» то не објави, да одустане од даљег писања за тај часопис. (Дневници, Константинопољ, 15. и 18. септембар 1920. године).

Крај септембра је унео радост у Ракитинову свакодневницу, јер су тада у Константинопољ допутовали његов пријатељ Никита Балијев и бројни «художественици» на свом путу у емиграцију, укључујући и Качалова. У част њиховог доласка је објавио чланак у «*Presse du Soir*», али је осетио и извесни немир, који је описао на следећи начин: «Све теже и теже постаје да водим дневник. Откако су дошли Московљани све више и више осећам некакву нервну напетост. Бојим се да себи то признам, али овде пишем отворено да бих желео да путујем с Художественим театром, који на свом путу бира ништавне глумачке снаге, на овај или онај начин повезане с Художественим театром. Зар мени моје петогодишње пребивалиште у зидовима тог манастира не даје право на мрвице са стола богатих Лазара. Али мој понос не дозвољава чак ни да се загрцнем од тога. Нека иду с милим Богом. Верујем да нећу пропасти... Није ми први пут да морам

да преживљавам и скривам дубоко у недрима душе крвну увреду. Верујем да ће се већ наћи неки људи који ће да помогну да пребродим ово страшно време. Верујем да ће се наћи људи који ће да ме оцене, разумеју и приме. Не зависи све, све само од нас у овом животу. Нама остаје воља у душевним недаћама, али наш пут не зависи од нас» (Дневници, Константинопољ, 25. септембар 1920. године).

Следећег дана се поново вратио на ову тему: «Наравно да су у праву што се нису вратили у Москву, али с друге стране јасно је да без Станиславског и Немировича ништа нису у стању да ураде. Сада је то само стваралаштво на проценат старог капитала. Сада и не смеју да стварају, али сматрам, чак и да је могуће, та половина Художественог театра свеједно ништа не би направила, чак и да постане јача, боља од оне половине што је остала тамо у Москви, и нико од њих у Русији, чак смем да кажем и у свету, не може да замени К[онстантина]. С[ергејевича]. Станиславског. Ево овде, у Константинопољу, они су најављивали своје концерте и ја сам убеђен да неће скупити ни најмањи број људи. Овде никоме није до тога. Овде је другачији ритам живота код руског изгнаника, чак и оног који има новац. Овде је само јурњава за миром. Овде Русима није потребан такав театар као што је Художествени, Енглези ништа не би разумели, грех да буде већи, још им је и скуп. А сматрам да је Грчка једина земља на свету у којој нису чули за назив Московски художествени театар» (Дневници, Константинопољ, 26. септембар 1920. године).

Ракитин је 29. септембра у «Presse du Soir» објавио и други текст о «художственицима», поводом њиховог наступа у Константинопољу који се састојао од колажа изведених делова из различитих позоришних комада. Коначан изглед чланка је повредио његову сујету, о чему од пише у дневнику: «Али најтеже у мом садашњем положају је повређено самољубље, које тако закуцава живот ексером. Данас је изашла моја рецензија о представи Московског художественог театра. Тамо није остало готово ништа од оног што сам писао» (Дневници, Константинопољ, 29. септембар 1920. године). Стога је срећа што се на наступ художственика осврнуо и у дневнику: «Мени се јако свидео, посебно Качалов, који је с огромним мајсторством прочитао говор Брута и Марка из Шекспирове трагедије „Јулије Цезар“. Велико мајсторство и предивни темперамент. А каква чаролија. Јако добро је читала О[лга]. Л[еонардовна].

Книпер. Цео избор стихова глумаца плени својим укусом. Добро су прошле и минијатуре Чехова и Мопасана» (Дневници, Константинопољ, 28. септембар 1920. године).

Ракитин је сигурно својим дефетизмом и песимистичним односом према животу у емиграцији оставио мучан утисак на Балијева, који му је то отворено и рекао: «Никита је почео своју стару песму како се ја не прилагођавам животу и како сам живи баксуз. То је увредљиво, у најбољем случају због тога што ми све то говори Љуља када се љути на мене» (Дневници, Константинопољ, 29. септембар 1920. године).

Управо током кратког периода дружења с Балијевом, који је 1. октобра отпутовао у Француску, и «художественицима», који су се запутили у Бугарску, код Ракитина је дошло до преокрета поводом избора земље у коју ће отпутовати. Наизглед нагло је одустао од идеје да се пресели у Француску. Томе је допринело неколико момената. Као прво, долазиле су му «невеселе мисли о Балијеву»; без обзира на дружење од 1911 године: «На крају крајева, Балијев у мене не верује. Не импонујем му као уметник. Сувише сам скроман за њега, сувише деликатан. Њему су потребни типови као Макаров, који импонује својом дрскошћу, то је у његовом духу. Он то и не скрива. А код мене је болесно самољубље. Ето, и никада се не можемо разумети. Бојим се да то признам, али је у ствари тако» (Дневници, Константинопољ, 26. септембар 1920. године). За Балијева је још написао: «Шта год и колико год да ми је говорио, ја му не верујем. Наравно, можда ће и да ме узме у свој будући театар у Паризу, али материјално ћу једва састављати крај с крајем. Сада не знам шта ми је чинити» (Дневници, Константинопољ, 2. октобар 1920. године).

Као друго, глумац Михаил Иванович Вавич (Пљешков) га је уплашио причама да је у Паризу јако тешка ситуација, као и да ће тамо у позоришту затећи Озаровског «који је наравно још у Одеси постао мој непријатељ и који ће наравно да ми смета свуда као режисеру» (Дневници, Константинопољ, 30. септембар 1920. године).

Готово у истом тренутку када је одбацио могућност одласка у Париз и почео да очајава над неизвесном будућношћу, указала се друга прилика. О његовом емигрирању у Константинопољ је од «художственика» сазнала Тамара

Христифорова Дејкарханова (Захаровна), такође у прошлости глумица МХТ-а, која је емигрирала у Србију.⁶³ Уз његово одобрење, препоручила га је директору Народног позоришта у Београду Милану Гролу. Добио је понуду да се пресели у Србију, с платом од 2500 динара. «Ја сам се наравно сложио... Можда је то рука спаса која ми не да да пропаднем. Само да што пре одем из овог кошмарног града. Увече сам то саопштио Љуљи, она делује задовољна, али њу никад не можеш да схватиш» (Дневници, Константинопољ, 2. октобар 1920. године).

Наредних неколико дана је провео у стрепњи да се одлазак у Србију не закомпликује, свађама са супругом због немаштине и ишчекивању да с Крима у Константинопољ дођу поједини чланови њене породице и доведу им сина Никиту. Време је прекинуто одласком на изложбу сликара Леонида Михајловича Браиловског, о којој је потом написао позитивну критику за «*Presse du Soir*». Избегао је да присуствује састанку руских глумаца који су намеравали да оснују оперско друштво. «Наравно, нисам отишао, не верујем у глумце, не верујем у њихово друштво, а бити у њиховом друштву за мене је срамно, чак мучно». После убеђивања је променио одлуку и пристао да буде члан, али не и да учествује у организационим активностима. «Господе, скоро цео живот упадам у некакве организације, а одувек сам маштао о спокоју. А никада га нисам имао, чак ни када сам службовао на Императорској сцени. И тада сам га имао мало. Не, моја природа је таква, неспокојна, и спокој ће бити само у гробу, само тамо» (Дневници, Константинопољ, 3-11. октобар 1920. године).

После неколико одлазака у Амбасаду Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца који нису дали резултате, 19. октобра је добио вест да је позориште у Београду пристало да га ангажује и замолило да му се изда виза. «Срећа моја је безумна. Срећан сам што ћу да имам обезбеђено парче хлеба и пријатан посао у области чисте уметности... Вратили смо се кући и маштали о предивном животу у Србији с Никитушком» (Дневници, Константинопољ, 19. октобар 1920. године). Тај ентузијазам није помутило ни писмо његовог таста, инжењера Валентина Телесфоровича Шацког, већ настањеног у Србији, у коме је објашњавао да је Београд «прљав и грозан град и однос према Русима је гнусан, нарочито под

⁶³ Наталија Вагапова, Счастливые московские годы Юрия Ракитина, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности Београд, 2007, стр. 30.

утицајем тамошњих бољшевистичких новина. Али шта ћеш, горе од Константинопоља и Грка не може да буде. Издржаћемо у сваком случају, то је сада најмање страшно. Бићу у српској служби» (Дневници, Константинопољ, 24. октобар 1920. године).

У новембру су у Константинопољ коначно дошли рођаци Ракитинове супруге с малим Никитом. Текле су и последње припреме за напуштање Турске. У Софију су стигли 27. децембра, а последњег дана 1920. године су возом «Оријент експрес» допутовали у Београд.

2. Период стваралаштва у Београду

Познаваоци развоја позоришне уметности у Београду и прилика у њој после Првог светског рата сагласни су у оцени да Ракитин, «сав у доброј уметничкој реалистичкој традицији Московског художественог театра, са властитим наклоностима ка типизацији и гротесци» и Михајло Исаиловић <...> у правом тренутку, када је глумачка трупа била још разнородна и неуиграна, <...> постављају више и строге уметничке захтеве у режији, уносе у рад свестрану студију, европска мерила, велику ерудицију и озбиљну сценску дисциплину»⁶⁴, односно да су били најзаслужнији за уобличавање београдског Народног позоришта у озбиљну, професионалну и модерну кућу уметности. На основу тих резултата Боривоје С. Стојковић износи оцену да је Ракитин, уз Исаиловића и Бранка Гавелу, спадао «међу најбоље редитеље у историји српског позоришта».⁶⁵ Међутим, Ракитин у дневницима показује да није осећао посебно задовољство нити је сматрао да му се одаје заслужено признање за допринос који је дао у афирмацији Народног позоришта.

Дуги низ година гајећи наду да ће се вратити у Русију, Ракитин је константно правио поређења о раду у руским позориштима и културном нивоу руског друштва са приликама које је затекао у Београду, при чему та поређења никако нису ишла у прилог емигрантском периоду његовог живота. Са сетом се сећао «свог дома», Александринског театра у Санкт Петербургу, па је с пажњом пратио све што се писало о новим културним струјањима у СССР-у, на основу чега је, и поред несумњиве нетрпељивости према тоталитарном карактеру тамошњег режима, закључио да су «совјетске власти поштовале уметност, а оперета се налазила у процвату» (Дневници, Београд, 25. јануар 1925. године).

Насупрот томе, Ракитинови судови и коментари о српском друштву и културној средини су поражавајући, испуњени горчином и озлојеђеношћу осетљивог, незадовољног и депресивног уметника, растрзаног између тежњи да буде скроман, и снажног, непобедивог осећаја повређене сујете, који сматра да га нова домовина није прихватила онако како заслужује.

⁶⁴ Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, III том, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2016, стр. 229.

⁶⁵ Исто, стр. 233.

Државу, у којој је с породицом нашао уточиште, мир, егзистенцију и могућност да настави стваралачки рад је описивао готово искључиво у негативном светлу, као тамницу за руске уметнике у емиграцији, у којој сам Ракитин «тужно и мучно пропада» (Дневници, Београд, 18. јул 1928. године), називајући је «наша несрећна Србија». За њега је Србија место где се кисели «већ седам година»: «Тачно тако, киселимо се и тако као укисељени смо изгубили укуса за живот и за културу» (Дневници, Београд, 1. јануар 1928. године). «Незахвалну, суву, устајалу» (Дневници, Београд, 18. јул 1928. године) Србију, «последњу забит лакејске Европе» у којој «смрди на разбојништво» (Дневници, Београд, 25. јул 1928. године) поредио је с пустињом, закључивши: «С том разликом што би у пустињи сачувао своје снаге, а овде их траћим и продајем за бакшиш, за храну и одећу» (Дневници, Београд, 30. јул 1928. године).

Крајње су ниподаштавајући и увредљиви његови коментари о српском народу, којег «није поштовао и волео» (Дневници, Београд, 27. јул 1928. године), јер га је, као и Београд и српско позориште, сматрао «ужасним» (Дневници, Београд, 30. јул 1928. године).

И после неколико година га није напустио снажан осећај огорчености, већ се можда временом чак и појачао: «Све се стопило у некакву идиотску равнодушност. Балкански народ је убио у мени божанско, убио веру у себе, убио полетност и лакоћу стваралаштва. У Европи бих можда гладовао и смрзавао се, али бих био задовољнији уметнички и сачувао бих себе, а сада сам као исцеђен лимун» (Дневници, Београд, 22. март 1931. године). Осам година касније, констатације су још грубље и испуњене неутемељеним и по својој суштини потпуно неправедним увредама: «Боже, како је ужасно да зависим од тог балканског кварног народа, потомака Турака и робова, бегунаца и робијаша. Какав ужас бити њихов слуга и роб. Када сам долазио овде нисам знао шта је то мржња, а овде сам је осетио и она ме је обухватила целог <...> Турци су за Србе господа. Низак одвратан народ! Балкан!» (Дневници, Београд, 9. и 10. новембар 1939. године). Чак је ишао дотле да Србе назива «злим мајмунима» (Дневници, Београд, 27. новембар 1939. године).

Сличне, а у појединим деловима и оштрије коментаре је изнео у неколико сумирања резултата живота и рада у Србији: «Да сам остао у Русији, тамо бих

постао чувени, велики режисер <...> Режирао сам велики број свакаквих представа, али ни славе, ни задовољства нисам стекао. Нисам стекао ни новаца, ни мира. Сиromашан сам, душевно сломљен, испражњен, без икакве наде» (Дневници, Београд, 17. октобар 1931. године).⁶⁶ Неколико година касније, закључак је сличан: «Прошло је тачно 13 година откако сам се настанио у Београду. Нисам научио српски језик и нисам научио да волим овај народ, који ми је дао уточиште у овим тешким годинама. Раније нисам познавао Словене и никад се нисам бавио словенским питањем, коме је некада давно мој отац дао своје срце и младост, отишавши као добровољац у рат 1877. године. Сада, када једем српски хлеб, не само да нисам научио да их поштујем, него се нисам ни сродио с њима, чак ни као сусед у коњушници, на појилу. Ми смо потпуно страни једни другима. Толико се разликујемо по култури, по раси, по крви, да се називи „Словени“, „браћа“, чине смешним и дивљим. Каква је страшна заблуда у Русији било тзв. словенофилство. И како је огромну штету нанело Русији. Ја имам право да то кажем свима, јер сам парче српског хлеба платио својим најбољим годинама живота, за ког нема просвећења и наде» (Дневници, Београд, 1-5. јануара 1934. године). Руковођен таквим емоцијама, песимистично је гледао у будућност: «Ужасна је средина где живим. Срби овде мрзе Русе, не заслужују љубав, а много су урадили за ову државу, схватиће то за 200 година када словенство више неће постојати» (Дневници, Београд, 7. мај 1939. године).

Под утиском да је био запостављен у позоришту, записао је и следеће: «Ужасно је када зависиш од других, 20 година живим у овој држави, а ипак се осећам потпуно туђ и народу и обичајима, друговима и управи. Ми фатално немамо среће. Као да се судбина намерно иживљава над нама. Увек и свуда само неки стихијски неуспеси <...> Из позоришта не зову. Шта ће бити са мном немам појма <...> Не знам шта може лепо да нам се деси, јер је све само лоше. Не могу чврсто да примам ударце судбине <...> „Боже, казни ову земљу за те муке које

⁶⁶ Да се налазио у великој заблуди покушао је да му објасни његов пријатељ, такође позоришни редитељ и некада Мејерхољдов сарадник Рудолф Унгерн, у писму које му је 1932. године послао из Риге: «Јуриј, тргни се! Окани се кукњаве, депресије и туге за нечим чега нема, што је умрло. Нема твог Александринског театра – нема. Он је умро и разрушен је – схвати то! <...> Какви тамо, дођавола, глумци большевици... Полугладни робови су они – нека су и „заслужни“, а ипак су робови и завидети им – побогу – то чак није ни лепо!» (Унгерн-Ракитину, 6. октобар 1932. године, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450 – приступљено 10. април 2018. године).

трпим“, тако бих требало стално да говорим, али ја молим Господа само за милост за себе, не желећи ником лоше» (Дневници, Београд, 13. и 14. новембар 1939. године).

Међу последњим записима о раду у београдским позориштима је забележио: «Мене не само да не цене, него ни не разумеју и ја се овде осећам као да ми пружају милостињу, а између осталог колико сам им само дао глумца, режисера и какву зараду су правиле моје представе» (Дневници, Београд, 28. јул 1940. године). У складу с тим је била и његова негативна оцена општег стања у српској драми и позоришту уопште, која представља сликовит сиже готово свега онога што је видео током ангажмана у Београду: «Сви су заражени страху да пишу драме, а пишу их ужасно. И сви захтевају да њихове драме буду на сцени. Све драмски писци, а нема никога ко би написао нешто савремено. Све што пишу је глупост, вулгарно, безбожничко. Сви ти драмски писци ако имају универзитетско образовање, хоће по сваку цену да се устоличе у позоришту да би режирани своје драме или драме својих пријатеља. Сваки нови директор доводи своју клику, своју банду, своје окружење. Остају само глумци, који су овамо довучени по протекцији, преко кумства с некаквим утицајним чиновницима. У позоришту се могу видети и бивше љубавнице утицајних људи, као награда за њихов рад – губљење девојачке невиности, као за утеху и компензацију. То је кућа разврата, похоте и корупције и све то се прилепило за уметност, али стварне уметности овде нема. Овде је болесно самољубље, имитација европских позоришних токова, потпуно унакажених. Какав срам. Какав ужас зависити од такве установе, од тога што се овде назива позориштем и прикрива великом уметношћу. То је позорище на руском језику [игра речи – срамота, брука – Т. Ж.]» (Дневници, Београд, 22. август 1940. године).

На десетине негативних судова о Србима и Србији, посебно о Београду, долази само један, условно речено позитиван, у коме је као једину предност живота у овој земљи видео то што није био изложен «притиску совјетске пропаганде и унакажености писца за потребе комунизма» (Дневници, Београд, 5. август 1928. године).

2.1 Рад у београдским позориштима, режиране представе и припреме за поставке

Успомене на прве дане проведене у Београду саопштио је у перо Јурију Офросимову, у интервјуу објављеном 1935. године у париском листу «Возрождение». Први Ракитинови непосредни утисци о Београду били су да је дошао у град који је тешко пострадао током рата и окупације. Сећао се да су представе тада давале у старом Мањежу, јер се позориште, срушено у бомбардовању током Првог светског рата, тек обнављало. «Када сам први пут прешао праг тог Мањежа, позван од стране управе да погледам комедију најпопуларнијег српског драматурга Нушића, чувар који ми је тражио карту, ухватио ме је за крагну и спремао се да ме избаци, док ја нисам ништа знао да му објасним на српском <...> И спасао ме је директор позоришта Грол».⁶⁷

Каријеру у српској престоници је започео 6. априла 1921. године опером Ђузепеа Вердија «Травијата», коју је успешно⁶⁸ режирао «са жалосним остацима декорација преживелих из рата, при чему често једна половина павиљона није одговарала другој», истичући: «За први чин нисам могао да набавим ништа адекватно и био сам приморан да радњу изведем не у сали, већ у башти пред осветљеним прозорима <...> Утешно је било то, што су већина певача били Руси, [Ксенија Јевгењевна] Роговска и [Павел Фјодорович] Холодков, солисти Београдске опере, и [Антонина] Свечинска <...> Наравно, српско позориште се врло брзо обогатило и новим декорацијама, и техничким средствима, али се ипак са задовољством присећам тог доисторијског времена када смо седели у парку Мањежа, а пред нама је шетало јато кокошака и ћурки. Ми смо уз пијуцкање турске кафе маштали о уметности».⁶⁹

Већ 15. априла 1921. године је поставио драму «Гентажилова смрт» Мориса Метерлинка,⁷⁰ иначе један од првих комада на којима је као глумац

⁶⁷ Юрий Офросимов, *Наведено дело*.

⁶⁸ Надежда Мосусова, Музички театар Јурија Љвовича Ракитина, *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, Факултет драмских уметности, Београд, 2007. стр. 201.

⁶⁹ Юрий Офросимов, *Наведено дело*.

⁷⁰ Ракитинов редитељски деби у Србији био је «одушевљено прихваћен од српске штампе. Предиван искрен рад» (Театрал, псевд., Русское искусство в Королевстве СХС, *Русский Белград*, МГУ, Москва, 2008, стр. 215). О Ракитиновом режијама Метерлинкових дела видети опширније у:

сарађивао са Мејерхолдом.⁷¹ Истог дана је у његовој режији изведена и представа «Скапенове подвале» Молијера, коју је претходно поставио у Михајловском позоришту у Санкт Петербургу 1914. године. Иначе, позоришни критичар Светислав Петровић је оценио да је Ракитин у «инсценацији „Скапенових подвала“ зачинио Молијеров текст с неколико ингениозних радњи».⁷²

Нажалост, у Ракитиновој рукописној заоставштини нема забелешки о представама које је режирао до 1924. године, тако да читаоци остају ускраћени за његово отворено и искрено мишљење о режији Гогољевог «Ревизора» у јуну 1921. године и низа других представа, укључујући «Народног непријатеља» Хенрика Ибзена, Молијеровог «Уображеног болесника», «Свадбу» и «Јубилеј» Чехова, «Плодове просвете» и «Живи леш» Лава Толстоја, Шекспирову «Богојављенску ноћ», Никодемијевог «Скампола»,⁷³ итд., изведених у Народном позоришту, Академском позоришту,⁷⁴ на Драмском одсеку Музичке и Глумачко-балетске школе⁷⁵ и у Руској позоришној трупи у Београду и позориштима у Скопљу и Сарајеву. Такође, прећутао је утиске о свом педагошком раду у Глумачко-балетској школи, у којој је од школске 1922/1923. године предавао психологију глуме на практичним вежбама, 1926. године технику глуме,⁷⁶ а после обнављања

Эниса Успенская, Белградские режиссуры Юрия Ракитина пьес Мориса Метерлинка, *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007. стр. 171-185.

⁷¹ Ракитину је поверена једна од главних улога – Агловаљ, у Мејерхолдовој представи 1905. године у Студију на Поварској МХТ-а, која није никада јавно изведена. Ипак, 1906. године одиграо је ту улогу у Друштву нове драме у Тбилисију (Наталија Вагапова, *Наведено дело*, стр. 24-25).

⁷² Боривоје С. Стојковић, *Наведено дело*, стр. 239.

⁷³ «Можда није било премијере у овој сезони која је примљена с таквим једнодушним одобравањем <...> Освојила је пре свега инвентивност у ситуацијама, лаки, наелектрисани, живи и духовити текст, који са сцене ваља цео партер у смех» (Миодраг Михаиловић Световски, Премијера „Скампола“ на београдској позорници, *Comœdia*, година I, бр. 5, Београд, 17. децембар 1923. године, стр. 4).

⁷⁴ У Академском позоришту је 1923. године поставио Чеховљевог «Галеба», али је његов значај за ово позориште био у томе што је постао његов први редитељ, односно оно је у њему «добило свога вођу, одушевљеног за идеју ових младих људи» (Ан., Београдско Академско позориште, *Comœdia*, година I, бр. 3, Београд, 2. децембар 1923. године, стр. 19).

⁷⁵ Ракитин се у рукописима није бавио режијама на Драмском одсеку Музичке и Глумачко-балетске школе, али се о томе могу наћи записи у ондашњој штампи, нпр. К. Псеудоним, Редитељ «Балзаминове женидбе», г. Јурије Ракитин, о Островском комаду, у ком је увежбао своје ђаке из Глумачко-балетске школе: пред представу у Мањежу, *Comœdia*, No. 32, Београд, 1925/26, стр. 19. Поводом петогодишњице оснивања школе режирао је премијеру «Љубав и сиротиња», фрагмент из дела Леонида Андрејева «Живот човека» (Глумачко-балетска школа у Београду, *Comœdia*, No. 41, Београд, 1925/26, стр. 14).

⁷⁶ Александра Милошевић, *Деса Дугалић (1897-1972)*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2003, стр. 20.

њеног рада у саставу Народног позоришта 1934. године, с Јосипом Кулунџићем режијску студију драмских фрагмената.⁷⁷

У првим годинама рада у Београду, Ракитин је, према сећањима Мате Милошевића, понекад у раду показивао изузетно преку и промењиву нарав, те је «знао да удара неспретне балерине – статисткиње песницом у леђа (а да им сутрадан доноси бонбоне); знао је да сам себи чупа косу и да удара главом о зид, да хистерично плаче и безобзирно вређа сарадника. Сви су тада бежали од њега и питали се шта ради овај лудак. Али тај бесни Јуриј Љвович није дуго издржао. Све је мање било испада те врсте и у сличним околностима остајало је најчешће само немоћно и плачљиво: „Ја ње магу, ја ње магу!“».⁷⁸

Насупрот увреженом позитивном мишљењу у нашој научној јавности, заснованом како на богатој литератури, тако и на егзактним показатељима о броју режираних представа и постигнутим успесима, кроз Ракитинове дневнике писане почев од 1924. године се као лајтмотив провлачи закључак да је емигрирањем из Русије направио фаталну грешку која је трајно и погубно утицала не само на његов приватни живот, већ и на даљи уметнички развој, јер је из његове душе нестало «свете ватре стваралаштва». Према Ракитиновом мишљењу, то се у Србији показало много пута, између осталог и док је режирао драму Ива Војновића «Машкарате испод купља» (Дневници, Београд, 24. мај 1924. године). Насупрот овом искреном запису обојеном мрачним тоновима, у интервјуу који је дао поводом премијере Војновићевог комада настојао је да се јавности представи у ведријем светлу: «Ах, рекао сам себи, такав дакле изгледа тај чувени, класични, словенски песник, тај словенски Дима, Д' Анунцио, аутор чувене трилогије и „моје Машкарате“ (велим „моје“ јер већ дуго времена мислим и живим под утисцима тога комада)».⁷⁹

Војновићева драма је уједно и једино режисерско остварење из 1924. године на које се осврнуо у дневницима, иако је те године поставио још једну

⁷⁷ Боривоје С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, IV том, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2017, стр. 49.

⁷⁸ Мата Милошевић, *Моје позориште*, Музеј позоришне уметности SR Србије, Београд, 1984, стр. 83.

⁷⁹ Поводом премијере «Машкарате испод купља», Интервју са г. Јуријем Ракитином, *Comœdia*, година II, бр. 24, Београд, 15. јуни 1924. године, стр. 10.

оперу и три представе, укључујући и драме Леонида Андрејева «Не убиј»,⁸⁰ која је лоше прихваћена код публике, и Антона Чехова «Иванов».⁸¹ Уместо тога, обратио је пажњу на своју глуму у драми «Кајање» Александра Илића, у режији Михаила Исаиловића, изведеној у мају 1924. године у Народном позоришту у Београду. Пријало му је што су се сарадници из позоришта и критика похвално изразили о његовој глуми, али је сетно забележио: «Сигурно је да сам убио у себи глумца, убио га због режије и због моје скромности. Можда сам могао да глумим на Императорској сцени заједно с величинама као што су Давидов, [Константин Александрович] Варламов, или с мајсторима као што је [Борис Анатољевич] Горин-Горјаинов, наравно, говорим о главним улогама, које би ми због мог положаја припадале» (Дневници, Београд, 25. мај 1924. године). Осим тога, искористио је странице рукописа да пренесе и једну интригу из београдског позоришног живота. Наиме, управник Народног позоришта Милан Предић му је открио како је од полиције добио информацију да поједини глумци конзумирају кокаин. Ракитин је претпоставио да је реч о руским глумцима, «наравно, [Јевгениј Семјонович] Марјашец и [Теофан Венедиктович] Павловски» (Дневници, Београд, 24. мај 1924. године).

Ракитин после тога прави велику паузу у писању дневника и коментара на свој позоришни рад. Наиме, до 1928. године их није било, да би тада настао свега један запис, који показује да је, за разлику од текстова које је објављивао и датих интервјуа, у којима је износио похвале о појединим глумцима, попут Владете Драгутиновића и Марије Таборске,⁸² поводом поделе улога за представу Фредерика Леонарда Лондејла «Крај госпође Чени» записао да је са Драгутиновићем тешко сарађивао, јер је био «тако заљубљен у себе», док је

⁸⁰ Ракитин је о комаду «Не убиј» у штампи полемисао са Станиславом Винавером, који је сматрао да је редитељ изабрао «најслабију ствар Леонида Андрејева» за сценске експерименте, указујући да је био веома добро упознат са стваралаштвом Андрејева, али да «по овдашњим правилима редитељ само извршује поверене му задатке» (Јуриј Ракитин, Поводом премијере комада «Не уби» Леонида Андрејева, *Comœdia*, No. 7, 1924/25, Београд, стр. 3).

⁸¹ После неуспеха комада «Не убиј», Ракитин је предвиђао да ће и «Иванов» бити негативно дочекан од публике и критике: «Неће му помоћи ни име његовог аутора А. П. Чехова»: «Још одавно је у позоришним круговима и у штампи избило незадовољство због избора ове, тобож, досадне драме. Али то је велика заблуда. Драма, напротив, није ни мало досадна, пуна је динамике, са изразитим карактерима и са врло интересантним ставовима» (Јуриј Ракитин, У одбрану «Иванова», *Comœdia*, No. 16, 1924/25, Београд, стр. 2).

⁸² Видети опширније у: Лука Хајдуковић, Глумац-биће Ракитинове режије, *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007. стр. 189.

Таборску критиковао јер је инсистирала да увек игра младе ликове. Сам текст је оценио као интересантан, «довољно парадоксалан, као и многе последње енглеске драме из срећних руку Вајлда и Шоа, али карактери су слабо истакнути. Веома је тешко да се распореде улоге». (Дневници, Београд, 3. јануар 1928. године).

Овом виду изражавања мисли, идеја и емоција се враћа почетком 1931. године, која је уједно и једна од најплоднијих када је реч о вођењу дневничких записа. Забележио је да је 1. јануара 1931. године добио писмо од глумца Бориса Александровича Аљекина (Пуља) у коме се наводи да је Гогољева драма «Ревизор», коју је Ракитин режирао за Прашку трупу Художественог театра, успешно играна у Бугарској, док је «Бела гарда» Михаила Булгакова, у режији Вере Греч, била забрањена. Тим поводом му је писац Сергеј Сергејевич Страхонин указао да на плакатима у Бугарској није било његовог презимена, што је Ракитин прокоментарисао: «Наставља се иста историја као и овде по провинцији, али овде ми то није било важно, а тамо је то друга ствар, ја у иностранству. Због тога сам и режирао за тако малу суму», односно за 3000 динара, како би се о њему чуло у Европи. «Нисам очекивао ни од стране [Поликарпа Арсенијевича] Павлова ни од стране Греч такав однос према мени. Они губе пријатеље, а овде већ и немају никога» (Дневници, Београд, 1. и 5. јануар 1931. година). И глумац и новинар Владимир Јасонович Пржеваљски⁸³ му је по повратку из Софије указао да је представа «Ревизор» имала велики успех и код публике и у штампи, већи него «Бела гарда» на којој су се догодиле демонстрације у публици (Дневници, Београд, 4. јануар 1931. година).⁸⁴

⁸³ Интересантне су контрадикторности у Ракитиновим ставовима о Пржеваљском, за кога је једном приликом навео: «Он није навикао да ради, да пати, да трага, да се мучи и оскудева. Он није глумац по својој природи и не може се поправити» (Дневници, Београд, 8. фебруар 1931. година), да би свега четрдесетак дана касније, након вести о његовој смрти, записао: «Умро је један од чудесних, талентованих руских људи. Шта год да је радио у животу, радио је сјајно, лако, али у исто време и изазивачки, лудачки је био самољубив, није допуштао ни критике, ни примедбе. Безумно честит, благородан и поносан, навикао је да свуда предњачи. То је за њега самог било веома тешко и мучно. Страшно сам волео његово певање, пуно експресије и расположења. Глас му је баршунаст, огроман, кажу, није био довољно гибак и сметала му је његова немусикалност. У Художественом театру то је био блистави глумац, без икакве школе, без посла, само чист таленат и шарм. Јако сам волео тог човека» (Дневници, Београд, 19. март 1931. година).

⁸⁴ У фебруару 1931. године је у Београду гостовала Прашка трупа Художественог театра са представом «Калик перехожих»: «Она по свим питањима заслужује пуну пажњу. Било је смешно мало публике. Ето јасног доказа колико је Београду потребан руски театар, који хоће замало силом да припишу београдској руској плутократији, а она тежи руској породици. Драма се у публици мало коме свидела. Али тако је и требало да буде. Художествени театар овде гори и нико и ништа

Ситуација са прећуткивањем његове улоге се поновила и када је Прашки Художествени театар изводио «Ревизора» у Паризу: «Рецензије нису поменуле моје презиме <...> То не било од значаја да знам да су ставили моје име на плакат. Ради се о томе што намерно нису ставили моје име. Ето подлости, подлости од другова, од таквих глумаца Художественог театра који нису ни ноћили у Художественом театру. Гнусност и свођење личних рачуна» (Дневници, Београд, 19. октобар 1931. година). Ракитин је стога замолио писца Николаја Николајевича Јеврејинова да код художественика сазна за разлог због кога је његово име изостављено, што му је посебно било важно, истичући: «Јер у тој представи постоје ствари којима се веома поносим. То је улога Хлестакова (Аљекин), коју сам створио».⁸⁵

Почетак 1931. године обележили су и успеси Ракитинових представа премијерно изведених 1930. године - «Квадратура круга» Валентина Катајева⁸⁶ и «Пут око света» Бранислава Нушића, када су сале биле пуне. Иначе, за «Пут око света» је 1935. године изјавио да је то његова најуспешнија представа, будући да се давала више од 150 пута.⁸⁷ Међутим, режија Нушићевог комада му је донела и једно разочарење у виду одговора Матеје Мате Милошевића на његову молбу да замени једног од глумаца у представи «Пут око света», који је био «грубост и дрскост», напомињући: «А то је мој ученик» (Дневници, Београд, 1. фебруар 1931. године). Такође, у јануару 1931. године је био задовољан посећеношћу представа «Наш попа код богатих» Вотела Клемана и Шена Пјера и «Црквени миш» Ладисласа Фодора, које су се давале од 1929. године.

Насупрот томе, изразито је био незадовољан радом на представи «Морал госпође Дулске» Габриеле Запољске, премијерно изведене у јануару 1931. године. Трудећи се да не клоне духом, ипак није могао да прећути да је начин на који је

га неће спасити. А кривац су контингент публике и руске интриге» (Дневници, Београд, 11. и 12. фебруар 1931. година).

⁸⁵ Ракитин-Јеврејинovu, 14. октобар 1931. године, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450 – приступљено 10. април 2018. године.

⁸⁶ «Квадратуру круга» је режирао 1929. године и у Савезу руских писаца и новинара. За ову представу, оперски певач Михаил Николајевич Каракаш је у свом дневнику 1931. године приметио како је Ракитин «истакао ефекте громом (карикатаура на Мејерхољда). Режија је у маниру конструктивизма. Сцена (задњи план) празна...» (В. П. Нечаев, *В поискаx минувошего: из жизни Русскогo зарубежъя*, Книжница, Русский путь, Москва, 2011, стр. 465).

⁸⁷ Осим тога, као успешан је оценио и свој рад над операма «Кнез Игор» Александра Порфирјевича Бородинa из 1929. године и «Вањка кључар» Николаја Никојалевича Черепњина из 1933. године (Юрий Офросимов, *наведено дело*).

режирао ову представу био лош, немилосрдно оценивши: «Такву глупост не удем боље да поставим» (Дневници, Београд, 10. јануар 1931. године).⁸⁸ После генералне пробе је резигнирано закључио: «Не могу да поднесем ту драму и режирам је без икаквог интересовања. Завршавам своје године режисерског стваралаштва с таквим вулгарним и безукусним драмама. Таква је моја судбина. Плаћам због тога јер сам некада сјајно почео своју каријеру. Све долази на наплату. Ево, плаћам судбини за стари свој понос и самопоуздање» (Дневници, Београд, 11. јануар 1931. године). Одбио је савете глумаца Жанке Стокић и Димитрија Гинића да промени декорације «јер тамна боја декорације одговара карактеру драме, мрачном и песимистичном» (Дневници, Београд, 12. јануар 1931. године).

Иако је представу «Морал госпође Дулске» оценио као безвредну, одвратну и бесмислену, «управо по укусу, схватањима и моралу београдске буржоазије. Вулгарност подигнута на Н-ти степен», успех који је комад постигао приписао је Жанки Стокић, одушевљено коментаришући: «Прелепо глуми Жанка Стокић Дулску», као и то да је посебно блистала у другом чину (Дневници, Београд, 15. јануар 1931. године). За негативну критику у новинама «Југословенски гласник» је коментарисао: «Некакав подли Пољачић каријериста <...> написао је гнусну критику <...> Овде је напао највише мене, говорећи да нисам схватио драму, итд. Најподлије је то што се том критиком улизивао Исаиловићу и Кулунцићу што они нису режирали ту драму. То је типичан пољски подли манир улизивања. Пилсудска олош и више ништа не можеш да кажеш» (Дневници, Београд, 20. јануар 1931. године).⁸⁹ У марту исте године је у тој представи гостовала чешка глумица Марија Гибнер. Похвално се изразио о њеној

⁸⁸ У том периоду је гледао концерт Донског козачког хора под диригентском палицом Сергеја Алексејевича Жарова у Народном позоришту. «Каква дивна наслада. Какво складно, хармонично, дивно мајсторство, које није страшно, које лако тече. Лако и једноставно. А у ствари, каква увежбаност и дисциплина. После једне песма сам осетио то што описује Тургењев у приповеци „Три сусрета“, када је стајао, гледао и слушао тишину. И овде сам данас заиста чуо тишину. [Композитор и критичар – Т. Ж.] Милоје Милојевић, ухвативши ме иза кулиса, питао је да ли су слични хорови постојали код нас у старој Русији. Одговорио сам му да таквих хорова, с тако широким репертоаром није било. Био је веома задовољан. Ипак, додао сам да концерт Жарова, без обзира што га сматрам ремек делом и по упечатљивости изведбе и утиска, стављам на друго место после [балета Александра и Клотилде – Т. Ж.] Сахарових. Можда је бесмислено поређење, али ја говорим по снази утиска» (Дневници, Београд, 9. јануар 1931. година).

⁸⁹ О критикама на представу «Морал госпође Дулске» видети опширније у Петар Буњак, *Пољска драма на српским сценама (1864-1941)*, Сема, Београд, 2015.

глуми, али је додао да му је задавала «огроман посао, мењајући мизансцене», као и да је «више подвлачила комизам ситуације, него лик мајке мученице» (Дневници, Београд, 12. и 13. март 1931. године).

На основу дневничких записа из 1931. године се може закључити да је кључни разлог Ракитиновог незадовољства положајем у позоришту и животом у Србији уопште лежао у његовом убеђењу да му се нису признавале заслуге за унапређење српске позоришне уметности, као и да је руководство Народног позоришта његова настојања за пуним изразом и афирмацијом свесно ограничавало и маргинализовало, па чак и да га је «мрзело» (Дневници, Београд, 10. јануар 1931. године). Сматрао је да су сплетке конкурената и колега које нису имале разумевања за његово поимање позоришта «чинили суштину његовог београдског уметничког постојања», те да су га излагали различитим понижењима и увредама, пре свега тако што су му дозвољавали да режира само «глупости», док су режије интересантних представа поверавали Бранку Гавели (Шекспира и Пирандела),⁹⁰ Јосипу Кулунџићу («Мело» Анрија Бернстена) и Михаилу Исаиловићу (немачку представу из кинеског живота «Круг кредом» Хеншека Алфреда Клабунда). Уместо да му одају признање због тога што је комад «Авети» Хенрика Ибзена режирао за две недеље, а Молијеровог «Жоржа Дандена» и Нушићев «Пут око света» за три недеље, имао је утисак да га омаловажавају, због чега се у дневнику јадао: «Колико се у души скупило горчине» (Дневници, Београд, 25. јануар 1931. година).

Такође, као увреду је схватио и то што је другим режисерима морао да препушта глумце којима би претходно поверио улоге у својим комадима, док су њега приморавали да сарађује с глумцима које није уважавао. У том контексту је забележио и начелно виђење позиције глумаца у српском позоришту: «Глумци су раге које вуку јарам узбрдо, а крај брда се не назире. У име спаса самих себе, глумци морају да размисле о стваралаштву, о томе у чему је проблем с театром, какав је код њих, а какав на Западу. Треба да размисле о новим начинима глуме (јер су овде увек једни те исти глумци)» (Дневници, Београд, 24. јануар 1931. године).

⁹⁰ Ракитин је овде прешао преко чињенице да је 1926. године и сам режирао Пиранделов комад «Шест лица траже писца» уз помоћ Тодора Манојловића (Никола Јовановић, Редитељ у Београду, г. Ракитин, *Comœdia*, No. 38, 1925/26, Београд, стр. 14-15).

Описивао је и расправе с позоришном управом, у којима је захтевао запаженије задатке јер «руска уметност иде испред других и задаје тон», јер «имају среће да у својој средини имају руског режисера», уз аргументацију изнету тадашњем управнику драмске трупе Народног позоришта Радивоју Карацићу: «Ако сада не будем режирао интересантан репертоар, онда га нећу никада режирати. Мене би требало и пред критиком поставити у положај човека коме се верује» (Дневници, Београд, јануар 1931. година).

За представу «Оно што се зове љубав» Едвина Берка, чија је премијера одржана 31. јануара 1931. године, проблем је била расподела улога, па је намеравао да се жали управи с питањем: «Зашто је Ракитин „жртвени јарац“ који режира представе у којима мора да игра Витомир Богић и зашто увек своје глумце мора да уступа другим режисерима и чека док они заврше с тим улогама» (Дневници, Београд, 21. јануар 1931. године).

Током рада на представи «Оно што се зове љубав» за Богића је записао да је «ужасан. Њему не можеш да помогнеш никако. С тиме су се у театру помирили сви осим критике, која га жестоко критикује» (Дневници, Београд, 27. јануар 1931. године). Проблеми су се умножавали све до последње пробе: «Проба није прошла без конфликта. За време сликања, стојећи у публици, замолио сам Богића да се завали у фотељу. Није ме послушао. Тада сам му објаснио да је његова поза у фотељи таква да личи на човека који седи у клозету. Послушао ме је, али после се дуго објашњавао с Карацићем, вероватно му се жалио на мене» (Дневници, Београд, 30. јануар 1931. године). Сумирајући пред премијеру очекивања од ове представе, обрушио се на београдску позоришну публику: «Драма је толико глупа да ће се сигурно свидети овдашњим идиотима, публици. У њој има материјала за снобове. Мрзим тај Београд и европски клозет за послугу» (Дневници, Београд, 30. јануар 1931. године).

Премијеру је пропратио дневничким записом: «Жене играју добро, а мушкарци (Богић) лоше. Српском театру нису потребне те безвредне лимунадне салонске комедије. Све је то сценска лаж. Нема материјала за глумца. Нема ни за режисера, а траћи се време. Колико предивног би могло да се режира уместо овог ђубрета. Представа је ишла солидно. Наравно да ће да критикују [Петра] Петровића, који је по мом мишљењу изашао из оквира идиотског салона како га

овде представљају. Радио «Филипс» је лепо свирао, осим прве нумере. Сцену сам уз помоћ [Владимира] Жедринског⁹¹ веома добро осмислио, с укусом. Ужасан је био Богић, нарочито у љубавним сценама. Тај глумац увек игра једно те исто, а мисли да игра увек различито.⁹² Деса [Дугалић] је блистала у тоалети. Задовољан сам представом. Главно да сам завршио ту бесмислицу. Чекам да ме критикују у новинама» (Дневници, Београд, 31. јануар 1931. године). Тачно је предвидео реакције српске штампе, која је «једногласно искритиковала одличну глуму Петровића само зато што се не уклапа у шаблон неталентованог играња неталентоване драме», настављајући: «Само зато што се усудио да одигра улогу љубавника, аутентичног филмског љубавника у неколико карикатурних варијанти. Ја сам и раније био убеђен да је српска штампа тупоглава, али да је до те мере нисам могао да претпоставим» (Дневници, Београд, 2. фебруар 1931. године).

Записао је и да радна атмосфера у којој се налазио значи «повиновати се и признати своју потпуну немоћ», односно положај из кога «нема излаза», па се осећао као да је у Србији «сахрањен» и у позицији да се «вуче од једне вулгарне представе до друге», односно «осуђен на страдање и незнађе», те да ће га спомињати тек «после смрти и то добром речју». Евидентно је у том периоду као једини излаз видео одлазак из Србије, па је размишљао да се пресели у Летонију, али је закључио да Руски театар у Риги неће штети да га прими (Дневници, Београд, 28. јануар 1931. године). Такође, чинило му се да је боље материјалне услове и положај могао да стекне у Бугарској, у којој је, према Ракитину, постојало «веће дивљење према Русији», док у Србији наводно није било руског утицаја. Ипак, донекле је био свестан да треба да буде захвалан Србији што је успео да обезбеди минимум егзистенције, пошто није довољно познавао стране језике, што му је било неопходно за рад ван Русије (Дневници, Београд, 2. новембар 1931. године).

Рад на великим и важним представама је истицао као свој професионални приоритет, будући да је «човек који ствара, тј. режисер, дужан да увек и свуда

⁹¹ Ракитин је дуго и често сарађивао са Жедринским, који је каријеру у Народном позоришту у Београду започео управо у једној од Ракитинових представа – Гогољевом «Ревизору» 1921. године (Сергей Юрьевич Танин, *Русский Белград*, Вече, Москва, 2009, стр. 101).

⁹² Богић је позитивнији утисак на Ракитина оставио у представи Балтазар: «Хвала Богу, Богић није лош. Све је урадио што је могао» (Дневници, Београд, 3 новембар 1931. године).

ствара, да све упија, реагује на све, да вибрира као струна или сеизмограф. Само у том случају је стваралац и уметник. Режиер не сме да живи од режисерске технике. Може да развије драму, режира и шта даље. Кроз три представе недостајаће и техника. Српски театар захтева занат. Он не даје ни идеју о стваралаштву <...> Репертоар, број представа, поступци, стваралаштво. Број представа. То је проблем» (Дневници, Београд, 24. јануар 1931. године). То се суштински разликовало од његовог поимања како би драма у позоришту требало да изгледа: «У чему се састоји основа драме? У томе да жртвујеш сва лична средства како би их испољио што је упечатљивије и јаче могуће, како би заувек запечатио тај осећај у уметничком лику аутора. Други задатак – омађијати и зауставити време» (Дневници, Београд, 22. март 1931. година).

Вођен овим закључком, намеравао је да са сценографом Владимиром Жедринским осмисли поставку Шекспировог «Сна летње ноћи», а затим да пред управу позоришта изнесе захтев да му се повери режија. Као аргумент у своју корист је хтео да се позове на књигу Николаја Волкова «Мејерхолд», у којој је наведено да је Ракитин режирао ту драму на Императорској сцени у Санкт Петербургу. Међутим, био је резервисан како ће на ту иницијативу реаговати Карацић, који је за њега био «само чиновник и ништа више», за разлику од Гавеле, за кога је говорио да је био «егоиста, али је зато био и уметник» (Дневници, Београд, фебруар 1931. године). Као што је и претпоставио, разговор с Карацићем није добро прошао: «На моју највећу запањеност, Карацић ми је замерио да нисам довољно развио драму „Оно што се зове љубав“. Рекао је да је гледао мој рад и видео да ја режирам драму по инстинкту, по осећају, користећи своју технику, а да се за драму нисам довољно припремио. Потпуно сам био неспреман за такву његову реплику. Наравно, у томе има и део истине. За такву бесмислицу и нема шта посебно да се спрема. Али ја сам почео да оспоравам тврдње Карацића. Ради се о томе да он то наравно није приметио сам, него глумци. Ако такав комад режираш с већ готовим мизансценама, тада можеш да га режираш за три дана. Ту нема шта више да се ради. Али када велики кревет одвлаче у собу, склањају сто и све столице да би за кревет било места, зашто велики кревет нису ставили на друго место, на пример тик уз зид. Затим код мене глумци не говоре нељудским маниром, него завијају као код г. [Михаила]

Исаиловића. Говорио сам му о „Сну летње ноћи“ и показао књигу где је била поменута и моја представа. Није ми дао одговор, али није рекао ни „не“. И сада ћу да седим две недеље и да чекам глумце» (Дневници, Београд, 3. фебруар 1931. године).⁹³

Према већини сарадника је био крајње неповерљив, мучен утиском да су неискрени и да сплеткарењем настоје да му отежају рад: «У позоришту сам срео Николу Поповића. Док смо шетали, причао сам о Богићу и рекао му да сумњам да ме је Богић оговарао код Караџића. Поповић ми је на то рекао да је сам чуо како Богић говори Караџићу да је с Ракитином немогуће радити, и да је Караџић спреман да ми да хонораре, само да не режирам драме. Како је било мени да чујем тако нешто. Увече су замењене представе, „Квадратура“ уместо „Оно што се зове љубав“. Деса [глумица Дугалић – Т. Ж.] каже да је [глумица Блаженка – Т. Ж.] Каталинић то урадила намерно да би омела успех представе» (Дневници, Београд, 5. фебруар 1931. године).

И наредни разговор с Караџићем је оставио поражавајући утисак на Ракитина: «Све сам урадио да докажем да су драме које режирам апсолутно неинтересантне и то што их режирам је испод мог достојанства, итд. Као да сам причао зиду. На то сам добијао реплике типа да „и лоша драма може добро да се режира“. Углавном, све је то било веома понижавајуће за мене. Једном речју, доживео сам срамоту, да мене заобилазе с добрим драмама, а да све ново дају Кулунџићу. Све класично и солидно Исаиловићу. Чак ни за време Гавеле нисам био тако увређен» (Дневници, Београд, 17. фебруар 1931. године). Додатну nelaгоду је код Ракитина изазвала вест о преласку режисера Емила Надворника из Сарајева у Београд, иако је покушавао да се начини равнодушним. Међутим, једном приликом је записао: «Долазак Надворника ће још више да отежа мој положај (ја се апсолутно не бојим конкуренције), али ћу да режирам још веће гадости, још горе драме, јер ће Надворник да буде претендент за укусне залагаје» (Дневници, Београд, 12. и 13. март 1931. година).

Ракитиновој сујети је засметало и када је чуо да су Кулунџићу дозволили да одустане од једне режије и то када је рад увелико почео: «Питао сам Караџића:

⁹³ Ипак је овог пута Ракитинова бојазан била неоправдана, због тога што му је управа поверила режирање «Сна летње ноћи», а представа је премијерно изведена у септембру 1931. године.

А шта би било са мном, ако бих као Кулунџић, одбио представу после више од два месеца рада? На то ми је Карацић лукаво одговорио „Ваш отказ не бих прихватио, јер ми је стало до Вас, а за друге ми је свеједно“. Морао сам да заћутим» (Дневници, Београд, 26. децембар 1931. године). Иначе, о Кулунџићу је имао променљив став, од ниподаштавајућег до похвалног. Једном приликом га је упоредио с Гавелом који је «ипак био одличан режисер, ни налик Кулунџићу», закључивши: «Ето од каквих морам да трпим, од таквих какви су код нас шетали с мајмунима» (Дневници, Београд, 17. фебруар 1931. године). Међутим, нешто касније је изнео ревидирано мишљење, за кога је констатовао: «Млади талентовани режисер, вади из пећнице врућ кромпир, његова свака представа има успех. Ја му не завидим, али кад бих био на његовом месту и седео на сандуку драма, ја бих још боље од њега бирао, шта је мени на срцу, а шта не. А он понекад изабере и опече се» (Дневници, 2. новембар 1931. године).⁹⁴

Као једну од преовлађујућих одлика српског позоришта видео је «неталентовану дрскост, протекцију, пристрасност» (Дневници, 13. фебруар 1931. године), што се показало и на примеру односа према «великом руском генију» Достојевском и његовом делу «Идиот», чије се режије Ракитин с одушевљењем прихватио, али без успеха. Наиме, писао је да «Управу треба да је срамота, јер хоће да се ова представа игра у Мањежу, а све глупости и вулгарности, које

⁹⁴ Из дневничке белешке настале 1939. године се закључује да је Ракитин одржавао солидне колегијалне односе с Кулунџићем. Иначе, та белешка има особине београдске позоришне интриге, јер Ракитин описује како га је посетио Кулунџић, који је у том периоду био оптужен за неморал, односно за афере са ученицама: «Јоца Кулунџић (мислио сам да је он већ на робији, несрећник) <...> замолио ме је да потпишем уверење да ученица Маја није била у то време у школи када смо ми [Народно позориште – Т. Ж.] били у [биоскопу – Т. Ж.] Луксору. Потписао сам, наравно <...> Јоца је седео дуго. Причали смо и о политици, и о говору Хитлера. (Дневници, Београд, 6. октобар 1939. године). Епизоду о Кулунџићевој афери је дописао 1940. године: «Сви причају о рату, а шта се овде истински догађа то нико не види и не слуша, а догађаји постоје. Наш режисер Кулунџић је осуђен на две и по године затвора због полног разврата над ученицама. Једна од његових „жртава“ је ученица Глумачке школе. После силног показивања доказа, на крају је одустала од тужбе и признала да је сведочила под притиском. Због тога је добила два дана затвора. После су је пустили. После тога су је одмах позвали у Скопље, а помоћник тамошњи, највећи олош Живојиновић, сам није чист у тим пословима (скандал са гаћама његове љубавнице, а који је направила његова жена, све новине су писале и ево шта се десило затим када је тог Живојиновића тамошњи бан хтео да отера у пензију, министар финансија му се улизивао), а позориште је Кулунџића одбило да пошаље у пензију, јер је још способан за рад и тако је Кулунџић и остао. [Вера] Петрић, ученица која је износила на суду, је тамо процветала, а Кулунџић не само да је на слободи, него и режира у Уметничком позоришту као да се ништа није дешавало. Живи, зарађује и наставља све по старом. Он је одличан режисер, није гори од других. Зашто он да страда??? Ето какав је овде морал. Зар није страшно живети међу таквим људима. Зар није страшно што ти можеш бити увучен у нешто ужасно?» (Дневници, Београд, 12. септембар 1940. година).

режира Кулунџић, дају се у Народном позоришту» (Дневници, Београд, 4. фебруар 1931. године), у чему је видео «подли балкански начин да се понизи покојник, још и такав као што је мртва Русија», нагласивши да се то неће заборавити «незахвалном народу», уз опаску: «Због тога ћу да патим ја, режисер, а не неко други» (Дневници, Београд, 14. фебруар 1931. године).

На пробама за представу «Идиот» сусретао се и са проблемима друге врсте, јер се испоставило да глумац Михаило Миловановић, који је у Осјеку играо Ардалиона Александровича Иволгина, «не може да игра, а ствар је у томе што се огромни монолози лагања (тако типични за Достојевског) морају нетремице изговарати брзо, енергично, са страшћу, с вером у то што прича, као што је обично случај са свим лажљивцима. Али лаж Иволгина је лаж због болести, због чежње за бољим животом. Због пуноће срца, због маште, управо због маште. Машта и тера на лаж старог пијаницу. Машта о љубави, машта о предивном детињству. То је болно, али мило и тако типично за Достојевског. И зато никако не може бити избачено», истакавши: «Зато се нисам сложио са предлогом Миловановића да се избаци» (Дневници, Београд, 19. фебруар 1931. године).

Забележио је и да га «убија однос глумаца», код којих није постојало «ни најмање интересовање»: «Роман, наравно, нико није читао и никога не интересује. Сви само чекају да што пре некако заврше и да оду. Тежак безнадежни утисак. То чак нису ни занатлије који одлично знају свој занат. То су једноставно тупави шегрти» (Дневници, Београд, 23. фебруар 1931. године). Наредног дана је ситуација била још гора, јер је «читање „Идиота“ прошло при скоро потпуном одсуству глумаца. Десило се чак да сам у једном моменту за столом остао само ја! Потпуно одсуство било каквог интересовања за дело и аутора. Срамота, али ништа не чуди, глумци, а овдашњи посебно, су некултурни, а главно да су преиспуњени сопственом величином; а пробај да им само предложиш да одиграју нешто без режисера, шта ће од тога да испадне? Не само нешто лоше, већ потпуни скандал» (Дневници, Београд, 24. фебруар 1931. године). Неколико дана касније пише: «Глумци су на проби очајни, непажљиви, смеју се, нема заинтересованости, само напомене о времену» (Дневници, Београд, 6. март 1931. године), а затим: «Са припремама „Идиота“ ништа не иде од руке. Први разлог су болести глумаца. Болести управо оних глумаца, који су баш сад потребни. Сада нема Боже

Николића⁹⁵ и Добрице Милутиновића. Последњи или пије, или је болестан, а овамо за кратко време хоће да игра и чека улогу. Трупа је потпуно радно неспособна. Односи се према раду чисто чиновнички, само једно извињење може да се узме у обзир, физички умор. За друго, умор, напетост, умор нерава овдашњи глумци не знају. Они не стварају, а ако им којим случајем то и пође за руком, онда је то заслуга искључиво режисера, а не глумаца» (Дневници, Београд, 11. март 1931. године).⁹⁶

Незадовољство је показивао и због прилагођавања текста романа за представу, јер није омогућило «да се пренесе та душевна хронична грозница, која мучи ликове Достојевског и која мора да се пренесе гледаоцу. Гледалац мора да се зарази горењем у мукама главних ликова. Чак и обичне фразе код Достојевског морају да звуче увежбано, с огромним душевном, нервном напетостју. То је најважније. У обради је то тешко уловити». Напротив, закључио је да је «преправка огромна, тешка, мало талентована», као и да «онај који је прекрајао није умео да сумира шта је значајно за сцену, а све време се бојао да ће бити нетачан, или да нешто не изврне. Наравно да је потребно да онај који прекраја буде осећајан човек». Разочарење је доживео и због глумаца, који «не само што се

⁹⁵ Николић је 1943. године поводом концерта посвећеног прикупљању помоћи за Ракитина написао надахнут текст, у коме је, између осталог, указао да је Ракитин «од оних редитеља – уметника, који се и текстом и глумцем у току самог рада инспиришу за сопствену сценску визију. (Божидар Николић, Редитељски методи Ј. Љ. Ракитина, *Српска сцена*, Београд, бр. 18, 1943. године, стр. 546-550).

⁹⁶ У пригодним текстовима припреманим за објављивање Ракитин је, очигледно неискрено, износио дијаметрално супротне ставове о београдским глумцима: «У данима тешких патњи, незаслужених увреда, увређенога честољубља; у данима материјалне оскудице и домаћих непријатности... Ти си једини био пред мојим уморним очима – Српски Глумче. Теби сам ја ишао са својом уметношћу и са својим рђавим српским језиком, са својим идејама или тачније с искиданим комађем мојих идеја, и са својим живцима. Теби сам, Српски Глумче, давао своје срце пуних пет година, и Теби су намењени ови редови захвалности после нашег заједничког петогодишњег рада. Прими их, јер си их заслужио <...> А ти си ми вазда сијао као звезда водиља и оправдавао моје патње и моје напоре. Ти си био онај смисао, за љубав кога ми је било вредно радити и стварати. Веруј у једно, драги мој колега: На моје очи израсла је престоница Београд. Изникнуле су палате, лете трамваји, али Тебе овде неће престићи нико и никада. Ти ћеш вазда предњачити, и «Твоја кућа» биће увек највелелепнија и биће народним поносом Твојим, Твојом творевином, јер на њој почива дух Божји» (Јуриј Ракитин, Српскоме глумцу, *Comoedia*, No. 42, Београд, 1924/25, стр. 2). Касније је објавио и тезу да «наши глумци чине најбогатији материјал. Још не тако давно, до рата, ти људи су били „путујући глумци“, глумци луталице; таљигали су се по градовима и селима, марширали за запрежним колима, на којима су се кочопериле њихове жене, играли по кафанама и добијали хонораре у сиру, јајима, путеру... Сада су спремни за најфиније ауторе и доживљаје» (Јуриј Офросимов, *наведено дело*). Позитиван изузетак, према његовим дневницима, били су Деса Дугалић и Радомир Раша Плаовић, што је илустровала и Ракитинова решеност да им повери улоге у представи «Идиот», по цену да у супротном одбије да је режира (Дневници, Београд, 1. фебруар 1931. године).

не труде и што немају пажњу, они једноставно пљују на свој рад» (Дневници, Београд, 13. март 1931. године).

Занимљиво је читати како је Ракитин намеравао да обликује лик кнеза Мишкина у представи: «Мишкин, какав је то лик у спољашњем глумачком осликавању? Добродушни простак. Можда је то само прва слаба боја, приближно до његове приче о смртној казни (трећа сцена). После је то већ нешто, то је већ човек усредсређен на идеју. На какву идеју? На идеју бесконачне доброте. Али како да се то пренесе на сцену? То је веома апстрактно. Само очима, које од бесконачне љубави улазе у срце. Како да се добије та доброта? Никако не карактерношћу (јуродивошћу, наивношћу, чак ни исказаном глупости), већ продубљеношћу. „Ја знам нешто чврсто“ (али опет пак не лукавством). Затим честитошћу. Та честитост после треба да стекне темпо. Он, Мишкин, треба да убеђује, тачније да хоће да убеди, да тежи да убеди. Код њега то осећање може у средини драме да пређе чак у дрхтање, за контраст касније реакције (последње две сцене и крај с Рогожином)» (Дневници, Београд, 27. март 1931. године).

Ракитин је у том периоду схватио да представа «Идиот» нећи бити играна, а одговорност је видео у «потпуној несистематичности рада у позоришту»: «Најстрашнија експлоатација читавог персонала ради потпуно дивљачких циљева. Предић и Карацић немају никакав систем. Драма ради 12, 13 представа недељно, добијајући цркавицу. Опера и балет не раде ништа. Дrame на које управа рачуна оману, од којих се најмање надаш дају пуни добитак, итд. Публика се састоји од стада примитиваца и гомиле снобова. Добија се апсолутна збрка, а још већа збрка је у управи позоришта» (Дневници, Београд, 23. март 1931. године). У октобру је дошао до закључка да управа позоришта заправо није заинтересована за приказивање руских представа, али и да му за успешан рад недостају глумци, јер «ти, који би и могли да глуме, или су неталентовани, или заузети» (Дневници, Београд, 19. октобар 1931. године).

Дневничке записе у октобру и почетком новембра 1931. године је највећим делом посветио критикама одлуке српских власти да се сцена позоришта Мањеж уступи на коришћење Скупштини Краљевине Југославије, све до 1937. године. Због значаја Ракитинових размишљања на ову тему, текст његовог рукописа, с мањим изменама техничке, али не и садржинске природе, преносимо у

интегралној форми: «Налазим се под утиском варварства које нам садашња власт чини – одузимање Мањежа. Одузети позориште које је саграђено с таквом тешкоћом, када су новац скупљали од добротвора, када су маштали и на томе стварали цео наш репертоар. Позориште, које је давало толики приход. Позориште, које је било стециште свих гостујућих трупа, свих интересантних драмских премијера. Све наде смо полагали управо у ово позориште, јер је позориште код споменика и мало и лоше саграђено, и тамо не може да се сместе и опера, и драма, и балет. Мањеж је био саграђен углавном од добротворних средстава, јер је опслуживао другу половину града. Врачар, Врачарци су се много потрудили при грађењу Мањежа. Жртвовали су се, помагали су свим чиме су могли и сада се то позориште руши, ломи, прерађује и тамо ће да заседа скупштина. Сва та шарада је један блеф. Никаква скупштина овде не сме да буде, а скупштина само зато да би добијала новац <...> Ја разумем да је политика реална ствар која не познаје сентименталност, али је и уметност у овдашњој држави, малокултурној, такође реална ствар. Позориште отимају од народа, који још не уме ни да прича на свом језику како би требало. Позориште отимају од народа, који је један од три народа коме је преко потребно управо позориште. Хрвати у Загребу имају два позоришта, Словенци у Љубљани два. Једино ми Срби немамо ниједно ваљано. Овдашње позориште је несистематично, лоше, прљаво. Оно је подесно само за интимне драме, а никако за нешто сложеније. И све оно што је било једино добро и светло у Београду за ових десет година било је у Мањежу. Тамо, у тој прљавој коњушници поред парка, где смо седели чекајући пробе, а никако нема другог позоришта» (Дневници, Београд, 1. октобар 1931. године).

«Главна је наравно то што нам отимају позориште. Кажу да ће да граде нову оперу. Ја у то не верујем. Ако нам оставе наш укаљан театар за драму, и то ће бити добро. Али за сада ја не верујем у изградњу театра» (Дневници, Београд, 9. октобар 1931. године). «Пропадамо што се тиче позоришта. Такође бих волео да видим куда иде тих 600 хиљада динара које државна каса даје позоришту. Сигурно тамо неко узима и шаком и капом. Ако држава тако води своје газдинство, као наше позориште, одавно већ не би требало да постоје» (Дневници, Београд, 23. октобар 1931. године). «Био сам данас у позоришту и тамо опет причају да у децембру неће бити плате <...> У позоришту чак нема новаца, који је

управник наменио као помоћ за костиме за „Балтазара“. Потпуни финансијски крах. Ми без Мањежа нећемо да испливамо. Он је давао главну помоћ за позориште. Глумити у радничкој просторији је незамисливо. Физички је то уметнички крах и телесно мучење» (Дневници, Београд, 2. новембар 1931. године).

Под таквим утисцима је режирао представу «Балтазар» Леополда Маршана, премијерно играну 5. новембра 1931. године. Новац за тоалете су били принуђени да скупљају сами глумци и то непосредно пред премијеру. У складу с тим проблемима је и тон Ракитинових дневника: «Губим пријатеље, не само блиске, него и у публици. Посао, посао, а не уметност. Стваралаштво је истерано из позоришта. У позоришту постоји само самољубље одређених персоне, а одушевљење колектива одавно не постоји, Срби су сами то направили» (Дневници, Београд, 3. и 4. новембар 1931. године).

У утисцима с генералне пробе «Балтазара» Ракитин је закључио да одлично види «недостатке глумаца, али да би их поправили потребно је још пуно и пуно проба», и наставља: «Господе, каква су грозота глумци. Како трче за оним ко је тренутно успешан. Мада и сами знају шта значи овдашњи успех, и код публике и код критичара, који су или гимназијалци или партијски критичари à la [Живко] Милићевић или [драмски писац, новинар и преводац Живојин – Т. Ж.] Вукадиновић» (Дневници, Београд, 30. октобар 1931. године). И приликом завршетка рада на представи «Балтазар» је за публику поновио: «Опет идиоти и дивљаци. Нема гледалаца. Глумац их не одушевљава. Не прате интригу драме. Долазе да критикују, да лупе рецку и то је све» (Дневници, Београд, 4. новембар 1931. године).

Ипак је донекле био задовољан успешном премијером те представе, иако је уочио да: «Богић није извео те покрете које је аутор хтео да ослика <...> Евка Микулић је често снижавала и задржавала темпо и расположење <...> После првог чина у гардеробу је дошао Предић и рекао да глумци говоре мађарски (алудирао на [Евку] Микулић и [Невенку] Урбанову). Глумци који су се ту затекли су били крајње увређени. После другог чина, када је успех био изванредан, управник је дошао и почео да се одушевљава декорацијама. После трећег чина, када је публика била задовољна и успех био очигледан, Предић је дошао и похвалио

глумце. Тако је представа била успешна. Ја сам наравно задовољан, али то није то задовољство, које мора да крунише крај рада и успех код публике» (Дневници, Београд, 5. новембар 1931. године).⁹⁷ Потом се осврнуо и на критике: «„Правда“ хвали.⁹⁸ Београдска критика, којој се ја подвргавам већ једанаест година не примећује да поставка представе зависи од дела које режираш. На пример, г. Кулунџић у опери тренутно режира „Саломеју“, а у драми „Јелизавету“. То су такви комади да би с њима и глуперда могла да има успех. Не, режирај ти мени такву бедну, у режисерском смислу, драму као што је „Балтазар“. Када сви мизансцени иду из текста. То представља много већу тешкоћу и сложеност» (Дневници, Београд, 6 новембар 1931. године).

Осим представа које је у том периоду режирао, било је случајева када је улагао велике напоре да избегне рад на појединим комадима. У новембру 1931. године био то је био случај са драмом «Сестра Леке капетана» Димитрија Мите Димитријевића: «Сви се смеју стиховима Мите Димитријевића. Сањам да се некако ослободим од те представе. Заиста могу овде да се осрамотим због тежине стихова далматинског језика, а посебно због тога што су у овој драми представници српског народа, суштина је легендарна и заједно с тим историјске личности, које на сцени морају да буду представљене у складу с народним песмама. Ту могу да награбусим. Зато бих хтео да се ослободим од те велике части да режирам ову драму». Иако је Карацић био става да не може да га ослободи представе, Ракитин је успео да се изговори код Димитријевића тако што је указао да режију треба поверити некоме ко боље зна особености језика и историјску позадину радње.

Уместо тога прихватио се режије представе «Рокси» Берија Конерса, премијерно изведене у марту 1932. године, за коју је проценио да доноси «мању славу, али и мање ризика» (Дневници, Београд, 19. новембар 1931. године). У току режије је постао оштрији према квалитету комада, називајући га «бесмислицом»

⁹⁷ Ракитин је у дневничким записима од 10. децембра 1931. године изразио задовољство приходима које је остваривала ова представа и то у периоду када је репертоар био «згуснут».

⁹⁸ «Правда» је писала: «Режија г. Ракитина и интерпретација глумца заслужују прегршт најлепших комплимената. Ретко се када још тако расположено и тако талентовано играло на нашој сцени као синоћ», а комад је хвалила и «Политика»: «Одавно се публика на премијери није тако добро забављала као прексиноћ на Маршановом «Балтазару». Смејало се и тапшало. Г. Ракитин као редитељ може бити задовољан овом представом, коју је водио са много гогољевског хумора» (Успех Маршановог «Балтазара» и код публике и код критике, *Позориште*, бр. 5, Београд, 1931/1932. године, б. п.).

(Дневници, Београд, 12. децембар 1931. године). Залагању и постигнућима глумаца није посветио већу пажњу, осим што је за извесну дебитанткињу Перовић записао да «ужасава <...> Такав кошмар, а умишља да је Марлен Дитрих» (Дневници, Београд, 23. децембар 1931. године), као и «Перовић је неталентована и дрска. Протежира је Карацић» (Дневници, Београд, 28 децембар 1931. године).

На овој етапи стваралаштва је поново размишљао о позоришној публици. Поредeћи српску и руску публику, дошао је до закључка су Руси «загрејани за уметност, као што су други народи загрејани за забаву. Уметност балета, то је радост. Овде људи не разумеју иако мисле да разумеју. Нећу да кажем да се и у балет не разумеју и да не критикују. Још како критикују, али у балету радост доминира. То о балету код Срба не може да се каже. Он не изазива код њих тај степен одушевљења као код нас. Позориште, оно припада Русији» (Дневници, Београд, 21. децембар 1931. године).⁹⁹

Судећи према рукописној заоставштини похрањеној у Позоришном музеју Војводине, после 1931. године наступио је дужи период, током којег је Ракитин значајно мањим интензитетом водио дневнике, готово потпуно прећуткујући догађаје из позоришта и какве је утиске имао о тадашњим режијама, иако их је у том раздобљу било више од тридесет, укључујући оперу Чајковског «Пикова дама», Девалову «Госпођицу»,¹⁰⁰ Молијерове «Учене жене», Булгаковљев «Зојкин стан», Ибзену «Дивљу патку» и др.¹⁰¹

Будући да у рукописима сачуваним у Позоришном музеју Војводине нема Ракитинових записа из овог периода, драгоцене изворе представља неколико

⁹⁹ Увек је интересантно упоредити Ракитинове интимне дневничке записе и текстове публиковане у јавности и уочити разлике по питању искрености. Такво поређење је могуће извршити и у погледу односа према српској позоришној публици, о којој је у дневницима увек износио негативне ставове, док је у јавности иступао са следећим оценама: «Што се тиче српске позориште публике, успоставити контакт с њом је понекад било јако тешко, јер се она није постепено развијала, већ у галопу, и просто мора да се балансира између снобова, који траже најновије, префињено, и те масе која вапи за примитивним представама са певањем и игром. Међутим, веома је пријатно што је српским ауторима, а делом и публици, од свих репертоара страних драма омиљени руски. Нажалост, руска емиграција, која одлично зна српски језик, у српску драму, чак ни на руске драме не долази, и узалуд не долази: у последњих неколико година српска драма се налази на великој висини» (Јуриј Офросимов, *Наведено дело*).

¹⁰⁰ Ову представу је успешно режирао 1933. године, а штампа је тим поводом писала: «У врлину му треба записати да је све ишло брзо и шарено» (Успела премијера Девалове «Госпођице», *Позориште*, бр. 22, Београд, 1932/1933. године, стр. 15-17).

¹⁰¹ Театрографија (сакупио Алексеј Арсењев), *Јуриј Львович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности Београд, 2007, стр. 388-389.

писама које је упутио Јеврејину о комаду «Зојкин стан» из 1934. године.¹⁰² Наиме, Ракитин је за тадашњу штампу пре премијере изјавио да је тај комад режирао «с пуно воље и радости» као комад у коме су, према његовом мишљењу изнетом пред премијеру, «врло добро изведена три елемента, који чине садашње стање у Русији. Дакле, постоје елементи, који у борби за живот и право на живот не бирају средства, и иду чак до најнижег профанисања, да би себи осигурали постојање у свету. Други пак елементи, тј. представници ширих кругова, труде се свим силама да уђу у живот пређашњих, предратних имућних класа. И трећи елементи, последњи, то су бивши племићи, тј. у овом случају бивше кокошке, које се силом околности претварају у петлове!».¹⁰³ Међутим, комад је доживео дебакл код публике и разорне оцене критике. Ракитину је замерено што су «неке сцене тако постављене и тумачене да дискредитују ново совјетско друштво. На сцени су драстично извучене одвратне теревенке пијаних и распусних гостију једне подводице, јер је редитељ Ракитин намерно изопачавао ликове, радње и смисао разних драмских призора. Велибор Глигорић је осудио злонамерност управе и нарочито тенденциозну режију Јурија Ракитина који је много шаржирао и карикирао, тако да ова његова инсценација комада значи и одушак личног нерасположења према свему ономе што долази из новог стања у Русији».¹⁰⁴

Тим поводом, Ракитин је писао Јеврејину: «премијера драме је изазвала огроман скандал и метеж. Партер је био шокиран јер је на сцени јавна кућа, а галерија је протествовала против унакажености совјетске стварности. Кажу да сам режирао драму на „бели“ емигрантски начин, не показавши у комаду праву совјетску истину, него сам згуснуо беле тонове <...> Међутим, режирао сам драму по тексту који смо добили из Риге. Био сам принуђен да скратим текст због дужине и ништа више. Сада сам у Београду мета у коју ударају све новине, оптужујући ме за фијаско. Управа позоришта је такође бесна на мене због неуспеха и фијаска. Непријатељи управе, свдећи рачуне с њом, ударају по мени, и то веома болно, тврдећи да сам стар и већ неспособан за рад <...> Управа ме криви за експериментисање, налазећи да ја као стари редитељ не смем да

¹⁰² Премијера представе одржана је 23.03.1934. године у Народном позоришту у Београду.

¹⁰³ Ан., Пред премијеру комада «Зојкин стан» – Булгаков на нашој позорници, *Позориште*, бр. 18, Београд, 2. јануар 1934. године, стр. 2-3.

¹⁰⁴ Боровоје С. Стојковић, *Наведено дело*, стр. 452.

експериментишем <...> За четрнаест година мог рада овде није било овако <...> Руси ме оптужују да сам бољшевик, а Срби да сам унаказио бољшевички комад тумачећи га из „беле“ перспективе! <...> А драма је режирана прелепо».¹⁰⁵

Из 1934. године у Ракитиновим белешкама је остала сачувана констатација: «наше позориште постоји само духом. Узмите дух. Глумци глуме увек на сличан начин. Представа ако и може да буде прилично добра код нас, биће само премијера, затим ће да се претвори у смеће. Ситуација је очајна, а све редом новине и пишу и причају да је проблем само у режисеру!! Да је у ствари режисерски дух свет и да може упркос свему и свима да од дрвета или гвожђа ствара чудеса и таленте. Пружите могућност режисеру. Пружите му ваздух, а после да причамо да ли је добар или лош режисер» (Дневници, Београд, 1-5. јануар 1934. године). У истом запису се осврнуо и на однос појединих глумаца према њему, попут Александра Златковића, за кога је навео: «Саткан је мојим рукама и мојом главом, мојом замисли и мојим духом. Сада не жели да глуми код мене. Исто као и Никола Гошић, колико снаге и здравља сам потрошио на њега, а сада он мени виче: „Ви се бавите декорацијама, а глумци могу сами да одговарају за себе. Ви се овде бојите да приђете глумцу, а за то време у Совјетској Русији глумци су гутаперке у рукама режисера и политичких комисара“. Зашто се све ово дешава овде? Јасно, зато што је управа пропустила време. Пропустила је време, изгубила престиж и ауторитет. Дуговала је глумцима хонораре и још неки тамо новац, а за то време је дуговала и губила и дух уметности, који је већ потрошен заувек и никада га неће повратити» (Дневници, Београд, 1-5. јануар 1934. године). Један запис о дешавањима у позоришту је настао и 1935. године, када је навео да је глумица Надежда Ризнић «каприциозна. Неће да глуми улогу Тање у „Путем цвећа“»¹⁰⁶ (Дневници, Београд, 11. септембар 1935. године).

У марту 1936. године је своју позицију у позоришту назвао «чисто лошом срећом» због одлуке управе да ангажује словеначког редитеља, глумца, педагога и публицисте Осипа Шеста да уместо Ериха Хецла режира драму Владимира Велмар-Јанковића «Државни непријатељ број 3». Ракитин је осудио то што је поред више домаћих (београдских) режисера позван гостујући: «Иста песма, као и

¹⁰⁵ Ракитин – Јеврејину, крај априла-мај 1934. године, http://teatr.lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450 – приступљено 10. април 2018. године.

¹⁰⁶ Комад Валентина Катајева.

за време Илића»¹⁰⁷ (Дневници, Београд, 1.март 1936. године). Сматрао је да је то један од разлога због којих је у том периоду режирао мали број представа: «Прете да ће опет да зову [Николаја Осиповича] Масалитинова да гостује (опет [Јевгениј Андрејевич] Жуков). Ја сам незаштићен, без икакве протекције, патим због сваке неправде и то са свих страна, и у породици, и у позоришту, и у руској средини, и у руским представама. Само неуспеси» (Дневници, Београд, 4.март 1936. године).

На 1936. годину се у дневницима још једном вратио тек 1951. године, подстакнут посетом Миливоја Живановића: «Присећајући се мог последњег рада с Миливојем Живановићем, „Живог леша“ Толстоја, хоћу да приметим једну посебну одлику српског позоришта, чињеницу, која показује културу и укус и безобзиран однос према нашој књижевности од стране Јована Максимовића, не само као преводиоца који зна руски језик, него као и великог поштоваоца руске књижевности. Путовао је у Јасну Пољану, код тада још живог Толстоја, и он је себи дозволио следеће. У слици, у гостионици када Фјодор Протасов приповеда сликару Петушкову свој живот после одласка од жене, он спомиње како је долазио до своје бивше куће и гледао у прозоре. Код Толстоја више нема ничег. Толстој је намерно избегавао сваку лирску сентименталност, свако украшавање текста. Он је овде следио пример Пушкина оштре суве мисли без икаквог одступања. Међутим, преводилац Максимовић је сам на своју руку овде додао дугачко приповедање, како иза спуштених завеса у стану Протасових, сада Карењиних, пролећу сенке људи. Ја то место нисам нашао у руском тексту ни у једном издању, ни у старом руском [Владимира] Черткова, ни у совјетском. Максимовић је то додао у договору с Добрицом Милутиновићем. Тако је то и остало» (Дневници, Нови Сад, 11. март 1951. године). Поводом овог записа треба напоменути да је Ракитин био неправедан према Максимовићу, будући да у оригиналном Толстојевом тексту «Живог леша», Протасов изговара реченицу: «Свет в окнах, тень чья-то прошла по сторе. И иногда скверно, а иногда ничего. Скверно, когда денег нет...».¹⁰⁸

Као један од најчешћих лајтмотива у Ракитиновом дневницима се појављује незадовољство материјалним статусом, што је кулминирало 1937.

¹⁰⁷ Драгослав Илић, директор Народног позоришта од 1933. до 1935. године.

¹⁰⁸ Лев Николаевич Толстой, *Полное собрание сочинений*, Том 34, Произведения 1900—1903 гг., Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1952, стр. 79.

године, када је записао да је донео коначну одлуку да напусти Народно позориште ако у тој сезони не добије плату од 4000 динара, уз образложење да је потцењен у односу на остале запослене и да му, и поред његових неспорних заслуга, примања не гарантују да ће живети «у старости с минималношћу неопходног» (Дневници, Београд, 31. мај 1937. године). Касније је као кључни узрок његових материјалних недаћа навео то што га је Момчило Милошевић, руководилац у Народном позоришту од 1922. до 1928. године, својевремено распоредио «као најништавнијег чиновника у девету групу у којој се налазе најнижи радници без икаквог образовања», настављајући: «И када је све то могло да се поправи, да се преда жалба, ни Предић, ни Караџић, нико ми није рекао да поднесем жалбу. Тада се туда мувао [руски новинар, члан Савеза руских писаца и новинара у Београду Леонид Петровић – Т. Ж.] Терешкевич, који је после свих састанчења у позоришту с [Драгомиром] Остојићем изјавио да више ништа не може да се уради. То је за мене био страشان ударац. Треба истаћи да убрзо након тога [оперска певачица Јелисавета Ивановна – Т. Ж.] Попова и Холодков су такође били разврстани, али не у девету групу као ја, него у осму. Наравно, јасно је да овде никако не игра улогу закон по коме мени, као руском држављанину, није било уписано за службу десет година по уговору, него симпатије и протекција које нисам имао. Од тог момента су и кренуле моје муке. Шта све нисам предузимао, где све нисам тражио правду, али ме нико није примао. Предао сам молбу у Народну скупштину и тамо молба лежи већ шест година без помака (од 1934. године). Када сам питао тамо госпођу у Одељењу молби зашто нисам добио одговор на моју молбу, веома цинично ми је одговорено да се мноме нико није бавио. Осим тога, сазнао сам да сам ја, одређен у позоришту као режисер, морао да будем разврстан не као члан Народног позоришта, него као режисер, што са мном није било урађено. То је, наравно, балканска освета Милошевића, ниског злог човека. Због њега ја страдам и страдаћу у страшном понижењу код народа који код нас шета мајмуне на повоцу» (Дневници, Београд, 1. јул 1940. године).

Опет је уследила пауза у Ракитиновим записима о животу на београдској позоришној сцени, овог пута у трајању од око две и по године. Томе је допринела и неповољна околност да је током 1938. и 1939. године режирао само три

представе. Наставио је да износи своје судове по повратку из Бесарабије у јесен 1939. године, када га је затекла вест о одласку Бранислава Војновића с места управника Народног позоришта. Ракитинова супруга је сазнала да ће на ту функцију по други пут бити постављен Милан Предић, о чему је потом почела да извештава и београдска штампа. «За позориште ће то бити добро, али не мислим да ће и за мене да буде благопријатно. Предић је у суштини много крив за моје српско деградирање. У време када сам тако чезнуо за озбиљним стваралаштвом на сцени и још сам могао да живим од камате руског уметничког капитала, он ме је хранио силом француске булеварске простоте, која је тада давала огромну зараду. То је било сурово. Исаиловић је режирао Шекспира, а ја француске новитете. Затим је кренула хајка на мене. Не толико хајка, колико отимање драма српских режисера. Дошао је хулиган [редитељ, глумац, писац и преводилац Радослав – Т. Ж.] Веснић, меланхолични Илић и ја сам био, а и до данас сам скрајнут. Сада ми је касно да размишљам о ренесанси, срце моли за мир. Помози, Господе, да проживим у Београду још две сезоне» (Дневници, Београд, 1. и 2. октобар 1939. године).

Истовремено, гајио је извесну наду да ће Предићев долазак позитивно утицати на побољшање његовог материјалног положаја, нарочито када је сазнао да му је смањена плата у позоришту, али и на поправљање професионалног статуса: «Можда ће да ми врати мој новац. Можда неће да ми дају ђубре за рад у позоришту, а можда ћу успети још некако да оживим. Мада не верујем баш у то». Међутим, нестабилне политиче прилике у земљи, укључујући и све извеснију ратну опасност, чинили су ситуацију неизвесном, доводећи Ракитина у стање нервне напетости (Дневници, Београд, 5. и 6. октобар 1939. године) и чинећи да неколико пута у току периода транзиције управе у Народном позоришту мења мишљење о свом будућем статусу.

Стога је већ у наредним данима констатовао да је из разговора с Предићем, позоришним критичарем Душаном Крунићем и редитељем, писцем, позоришним педагогом и оснивачем Катедре драматургије на Београдском универзитету Јосипом Кулунџићем, будући да нико није поменуо неправде које су му чињене приликом расподеле представа, закључио: «Убеђен сам да и Предић неће да поправи моју ситуацију (и тако ћу до смрти да се вучем. Не знам за суровије људе

од Срба)» (Дневници, Београд, 10. октобар 1939. године). Предићев интервју поводом постављења за управника Народног позоришта га је разочарао и убедио у неповољан исход по њега: «Он спомиње своје сараднике, зашто и због чега је отишао. Помиње много, а конкретно о мени ни једне једине речи. На то сам навикао. И од Предића не очекујем за себе ништа, нарочито не лепог» (Дневници, Београд, 13. октобар 1939. године). Зато се чудио што су многи људи позоришта, укључујући и глумца Миливоја Живановића, тих дана долазили да га посете, мислећи да је близак са Предићем и вероватно се надајући да би због тога могао да им буде од користи: «Варају се!!! Ја немам блиске овде, ја сам сам <...> Немам пријатеље <...> Највише што имам овде су добри познаници» (Дневници, Београд, 17. октобар 1939. године).

Десет дана касније супруга му је донела вести из позоришта да ће му бити враћен новац за који је био ускраћен у време претходног управника Војновића, што га је навело да констатује: «Не верујем много у Предићеву дружељубивост према мени. Он је у свим својим јавним наступима у новинама ћутао о мени. Помињао је Исаиловића, Гавелу, а моје име није помињао уопште. Он је Србин – значи лишен је душевне изоштрениости. Мада мислим да је у дубини душе добар човек. Неспорно је то да се у драматуршку књижевност разуме боље од било кога другог кога знам, а који се врте овде око позоришта. Ја не чекам од њега било какву милостињу, али он мени неће да начини штету и на томе хвала Богу и хвала му» (Дневници, Београд, 27. и 28. октобар 1939. године).

Ново разочарење је дошло убрзо, са Предићевим писмом да Ракитину неће бити враћен поменути новац. Отуда и промена става о Предићу: «Ето вам друга, ето вам човека који све разуме и зна све шта сам у своје време урадио за то проклето позориште. У овој земљи не постоје пријатељи – постоје кумови који помажу да се богате и краду, али сами да саосећају с туђом несрећом не могу, тј. Срби за то нису способни. Можеш да им умреш пред очима, они неће прстом да мрдну. Страшан народ! Предић зна моју несрећу с Никитом. Зна и у какве дугове сам запао, а ипак неће на то да обрати пажњу» (Дневници, Београд, 16. новембар 1939. године).

Ракитин се у новембру 1939. године вратио бележењу у дневник појединих детаља о свом позоришном раду. Тако је 5. новембра прочитао у новинама да ће

се тих дана давати представа «Дама с камелијама» Александра Диме Сина, која је у Ракитиновој режији премијерно изведена у марту 1934. године. Зато се, иако крајње нервозан због нејасног статуса у позоришту и породичних проблема, припремао за пробе, а касније констатовао да је представа донела добру зараду (Дневници, Београд, 5. и 13. новембар 1939. године). Као контраст овом сведеном и као узгред изнетом коментару, била је оцена позоришне критике да је то заправо била «једна од најлепших и најцеловитијих представа између два рата».¹⁰⁹

Осим тога, читао је драму «Бува» Јевгенија Замјатина и заносио се мишљу да је режира као пример «ароме начина живота наше Русије», иако је знао да је то немогуће, јер би било схваћено као увреда цара Александра I: «А то је, наравно, апсурд. Никакве увреде нема. У ствари, ја разумем да је позориште веома опасна ствар, али га још опаснијим чине разне цензуре и дубоки чувари моралних принципа. У позоришту и позоришним руководиоцима мора пре свега да буду савест, политичко поштење и укус. Управо та три елемента су дужна да усмеравају директоре и управнике позоришта». У наставку записа за тај дан је негодовао и на вест да је Предић одустао од драме «Душан, млади краљ» Петра С. Петровића: «Штета, драма је добра. Чудно на конто тог говнета које се даје овде – не поставити тако интересантну историјску драму, иако ја не волим српску историју, Византију и све те Душане, угњетаче и убице, али та ствар била би интересантна. Не знам!» (Дневници, Београд, 6. новембар 1939. године).

У позориште је отишао 16. новембра у «мрачном расположењу», како би са Предићем постигао договор о репертоару у чијем стварању ће учествовати. Понуђено му је да обнови Шоовог «Пигмалиона», што је сматрао погрешном одлуком: «Главних улога нема – умрли су». Сутрадан се ипак повиновао захтеву управе, али је уместо понуђених пет, захтевао осам проба како би представа била припремљена на адекватан начин. Када су му то одобрили, предвидео је да ће тај подухват бити успешан.

Као по правилу, стварни или као плод Ракитинове уобразиље, проблеми су настали већ наредног дана: «Свратио сам у позориште како бих видео реквизиторе да узмем од њих план представе „Пигмалиона“, затим да кажем

¹⁰⁹ Боривоје С. Стојковић, *Наведено дело*, стр. 240.

Милачићу¹¹⁰ да [Бранка] Галогача по мом мишљењу није за улогу Кларе. И шта се десило. У канцеларију Милачића је дошао [глумац Божидар – Т. Ж.] Божа Николић, који је рукама и ногама почео да се бацака против улоге Дулитла у „Пигмалиону“, коју је добио на иницијативу управника. Ја сам се успротивио када ми је Милачић предложио [Душана] Раденковића, образлажући да није подобан за ту улогу. Милачић је послао по Предића. Дошао је Предић. Почео је да кипти, урла, поредио је рад у драми с радом у опери. Како се наљутио дошло ми је да прихватим Раденковића, који је дужан да оправда својих 5 хиљада плате коју прима (за шта? За једну једину успешну улогу Црногорца, коју игра већ 20 година). Ја сам прихватио, јер мени робу ништа друго не преостаје да радим, него да трпим све шамаре, увреде, а све због тога како бих добио назад своју стару плату, коју ми је отео хуља Војновић» (Дневници, Београд, 16-18. новембар 1939. године).

Потешкоће су се наставиле и касније, али Ракитинови дневници показују да се, без обзира на то, у њему с почетком рада на представама обнављао стваралачки жар, због кога се цео предавао раду. Зато му се мора признати да је, и поред тога што су његови записи о том раду били пуни гнева, јадиковања и привидне или стварне малодушности, Ракитин заправо најчешће успевао да се избори са проблемима и као резултат изнедри квалитетне представе, које су доносиле опипљиве приходе позоришту, а њему стварале углед «маестра». Такав је случај био и са «Пигмалионом», чијим пробама је приступио 21. новембра: «Две пробе „Пигмалиона“. Иде јако споро. Сви који су играли [раније – Т. Ж.] су позаборављали улоге. Од тих који су играли остало је јако мало, једино [Нада] Ризнић. После пробе сам отишао код Милачића да разговарам о повратку у драму Врбанића¹¹¹ (испоставило се да је заменио М[ирка]. Милисављевића) коме је дао улогу младог човека. То је потпуно немогуће. Он ће ужасно изгледати са својом великом позадином и огромном главом». Из непознатог разлога, његово залагање за Милисављевића је изазвало једну у низу бурних свађа Ракитина са супругом Јулијом, у којој је на њу чак и физички насрнуо, што је за њега било крајње несвојствено. (Дневници, Београд, 21. новембар 1939. године).

¹¹⁰ Душан Милачић, директор Дrame Народног позоришта.

¹¹¹ Највероватније је у питању грешка, те да је реч о глумцу Милану Поповићу.

Могуће да је један од разлога за такав атипичан поступак било и то што је у дневном листу «Политика» прочитао да су у Београд стигли његови мрски конкуренти, Павлов и Греч, о којима је заједљивим, ироничним и увредљивим речима пуним нескривене зависти записао: «Тај диван пар једва је успео да оде из Француске и да се појави овде. Наравно, од мог сна да режирам „Шуму“ Островског¹¹² неће остати ништа. Све ће бити на страни чудесног пара, који је још данас, по речима Милачића, наговарао Предића да режира „Девојку без мираза“. Два Островска не могу да се дају [истовремено – Т. Ж.] у позоришту, а ти скотови ће имати све могуће предности, јер они ништа друго и не могу да режирају. А патићу само ја. Уопште, могу да рачунам да ће тровање да се настави и у овој сезони. То је сигурно. И штампа и управа ће да их подржава. Знам, Боже, да ме кажњаваш и казни ме одједном, зашто тако на тихој ватри» (Дневници, Београд, 21. новембар 1939. године).

Епизода с Павловом и Греч се наставила и следећег дана, када му је на пробу свратио Предић: «Ја тако не волим када ми долазе на пробе када режирам и мизансценирам драму. Нехотице сам можда направио грешку у мизансцену првог чина, али мислим да ће тако бити монументалније и интересантније, мада ће сигурно бити поређења, не у моју корист. Но и Бог с њима. Режирао сам данас два чина и доста сам уморан. Питао сам Предића за „Шуму“. Рекао ми је да се диви Греч и Павлову, који предлажу „Девојку без мираза“. А на моје питање ко ће да режира „Шуму“ ако до тога дође, одговорио је, наравно, „они“. Одговорио је „Ви ћете нешто српско“. То је апсурд и замка. Ништа неће да ми дају и новац неће да врате. А Предић је био друг, а сада је свиња! Разговарао сам с Гавелом о мојој ситуацији. Он је Павлова и Греч назвао хоштаплерима! Обећао је да ће да разговара са Предићем. Не знам, али мислим да од тога ништа неће бити ништа» (Дневници, Београд, 22. новембар 1939. године).

Да невоља буде већа, пробе «Пигмалиона» су текле «мучно, натегнуто»: «Ради се о томе да глумци који су раније глумили у овој драми, наравно, траже

¹¹² О Островском је у српској штампи писао: «Први руски глумац који се почео борити за реални театар, за животну истину на позорници био је Михаил Шчепкин. Први и највећи руски драматичар, који је дао огроман материјал за ову истину, праву и истинску руску истину, био је Александар Островски (Гогоља не рачунам. Овај генијални руски писац никада није био реалиста и стоји потпуно у страни) <...> Ах, да ми је, господо, да вас изближе упознам с нашим Островским. Била би то највећа заслуга и највећа част за руског уметника у братскоме народу» (Јуриј Ракин, Писмо о Островском, *Comœdia*, No. 33, Београд, 1925/26, стр. 19-23).

старе мизансцене. Мизансцени нису потекли од Исаиловића, него од аутора. Мој задатак се састоји у томе да сам обновим старо и да научим нове улоге. Никакве нове проблеме овде не могу да решавам. Пробао сам данас без паузе до 2 сата. Предић, идиот, не схвата да је много теже обновити стару драму него режирати нову» (Дневници, Београд, 23. новембар 1939. године).

Ракитинов утисак је да су пробе давале много мање резултата него што је било неопходно и очекивано. Највећим делом је то приписивао непрофесионалном односу сарадника према послу, који је потом у виду неодрживе генерализације преносио на виши ниво, покушавајући да у томе назре и објасни наводне карактеристике читавог српског народа: «Раденковић је отишао да гостује, а пре тога му је била слава. Навикли су да се према својим обавезама односе бирократски. То су глумци, а пре свега Срби, при рођењу чиновници у крви, у својој суштини и идеалу. Ручак је за њих, на пример, најглавније у животу. То је баналност, а не начин живота» (Дневници, Београд, 25. новембар 1939. године).

Због тога није успео да у предвиђеном времену пређе целу драму, а додатно одлагање генералне пробе и припреме техничких детаља је уследило због прославе 1. децембра, годишњице стварања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (Дневници, Београд, 28. новембар 1939. године). Па и када је уследила генерална проба, то је учињено без ефекта кише на сцени и неопходног намештаја, што је, уз чињеницу да је успео да одржи само седам проба, условило да не понови све сцене без којих је, према његовом мишљењу, позитиван исход представе био незамислив. (Дневници, Београд, 1. децембар 1939. године).

Међутим, наредна два записа у дневницима, посвећена премијери «Пигмалиона» су донекле представљала контраст доминантно песимистичним предвиђањима: «Данашња представа ме је коштала много нерава и здравља. Карте су биле много раније распродате и неки наши гости које смо позвали нису могли да нађу место за себе, него су целу представу гледали на ногама, укључујући и Љуљу. После „Пигмалиона“ дуго нећу ништа да режирам. Данас, за време представе, Предић је рекао да има превод „Невоље због памети“ и обећао ми је представу, лепо би било. Затим, ја ништа нисам имао од представе „Тартиф“. Како сам се охладио од позоришта и од своје некадашње такве љубави према

раду. Све досади и све је пролазно. Вечна је љубав, вера и добротинство. Све остало је пролазно <...> „Пигмалион“ је прошао с добрим успехом. Све што је могло да се уради са седам проба урадило се. Али колико је било муке, нервирања и залагања, не може да се опише. Киша је била готова тек за почетак представе и нисам могао да је испробам заједно с текстом и звуком који су кључни за први чин „Пигмалиона“. Технички шеф позоришта [инжењер Велимир – Т. Ж.] Веља Јовановић је показао сав свој однос према мени, старом колеги, на представи „Пигмалиона“. Мени не само да нико није дошао да помогне, него су ми само сметали. Нисам могао да добијем обичне табурее из великог позоришта, да не говоримо о писаћем столу, фотељи. Не треба заборавити да у „Пигмалиону“ не само да нисам добио ништа ново, него ни то чега има у великом позоришту. Јуче смо се договорили да данас дођу код мене два глумца да читамо. Нису дошли» (Дневници, Београд, 2. и 3. децембар 1939. године). У погледу критика у домаћој штампи, кратко је истакао да су «Правда» и «Политика» позитивно писале о «Пигмалиону» (Дневници, Београд, 4. децембар 1939. године).

У непрестаној потрази за додатним изворима прихода, паузу у раду у позоришту је покушао да искористи за режирање драма на Радију Београд, у сарадњи са секретаром директора Програма и редитељем радио драме Јованом Коњовићем, који му се «показао јако симпатичним».¹¹³ Уверен у успех, предлагао му је више драма, укључујући и «Љубав према ближњем» Леонида Андрејева. Као препреку је видео могућност да му Предић забрани хонорарни ангажман, те је замолио да отац Јована Коњовића, чувени композитор Петар Коњовић, замоли Предића да изађе у сусрет Ракитину (Дневници, Београд, 14. децембар 1939. године). Наставак рукописа је показао да су та настојања била неуспешна, као и покушај да на Коларчевом универзитету режира једну од драма Островског. Наиме, то му је било обећано, али су се као истините показале Ракитинове резерве: «Чини ми се да је тамо таква неслога у трупи и да је свако са сваким посвађан, те сумњам да би то могло да се оствари» (Дневници, Београд, 27. децембар 1939. године).

¹¹³ Ракитин је и једну деценију касније позитивно оцењивао Коњовића, па је поводом његовог постављења за управника Војвођанског народног позоришта (од 1951. године Српско народно позориште), записао: «Тиме сам задовољан, наравно» (Дневници, Вршац, 19. децембар 1949. године).

Крајем 1939. године је добио задатак да обнови Шекспирову «Богојављенску ноћ», коју је режирао у Народном позоришту 1923. године: «Данас имам пробу драме која ме је направила режисером и донела ми успех на императорској сцени. Та моја представа, изведена неколико пута, овде није имала ни делић тог успеха као у Петербургу 1912. године. А зашто? Зато што су руски глумци које сам тамо умео да изаберем били одушевљени радом, веселили се у Шекспиру лако и слободно. То је за њих било задовољство и плетење чипке, а овде је то било мучење и с муком научено. Затим, декорације овде нису тако успешне, такође ни драме нису спашавале, а и ја више нисам био тај. Колико често сам примећивао да када обнављам своју представу, увек [доживим – Т. Ж.] неуспех и пораз («Живи леш»)).¹¹⁴ Сада сам у свом позоришном раду дошао до потпуне равнодушности, јер сам крајње измучен београдским позориштем и београдском критиком. Свеједно ми је. Шта ми нареде, то ћу и да режирам, само да ми плате. С времена на време треба подсећати на себе, да не кажу после да нисам хтео или нисам могао да режирам. Боже мој, тако неславно завршити тако успешно започету позоришну каријеру, а у суштини све је то глупост – успех» (Дневници, Београд, 26. децембар 1939. године).

Милачић му је понудио да обнови Молијеров комад «Уображени болесник» из 1921. године: «Наравно, ја сам се веома обрадовао, али шта с интермедијима, с музиком и хором доктора, то је веома сложен проблем сада када опера не иде баш на руку нама, тј. драми. А и с расподелом улога могу да буду болне потешкоће. Код Милачића је свратио и Гавела, веома ми је било драго да га видим, чак сам га и пољубио» (Дневници, Београд, 27. децембар 1939. године). Међутим, било је крајње неизвесно да ли ће доћи до обнављања «Уображеног болесника», па је Ракитином поново овладао страх јер му се чинило да га је управа потпуно маргинализовала: «Страшне мисли ми падају на памет. Да неће да нам опет отму 700 динара због тога што ништа не режирам. Види Бог да ја нисам крив због тога. Ништа ми не дају. Појавили су се нови редитељи, тј. испливали су на површину и мени су престали да дају да режирам, па је онда једно време Веснић заузимао цео репертоар и организовао гостовање Бугарима, који су

¹¹⁴ Комад «Живи леш» Лава Толстоја у Народном позоришту је први пут у Ракитиновој режији изведен 1922. године, а обновљен 1930. и 1936. године.

режирали хрватску драму и Хрватима који су режирали руску драму. Онда су се појавили Павлов и Греч и ја сам био принуђен да одем у архиву. Ништа немам, али се бојим за своју плату» (Дневници, Београд, 28. децембар 1939. године).

Из тих разлога се довијао како да превазиђе своју изолованост и пронађе начин како да му повере режирање «Молијера»: «Био сам данас у позоришту са тајном мишљу да видим Предића. Затим сам био код Милачића, јер су ми рекли да Предић има састанак с двојицом директора. Милачић је рекао да сада не могу да нађу глумце за мене, јер су сви заузети, пре свих [Александар] Цветковић. Осим Цветковића, не видим ко би други испунио ту улогу. Још се бојим и за музику, јер ме тад музика [Стевана] Христића није задовољила. Овде и балет мора да буде укључен. 1, 2, 3 интермедији (ах, како је то било предивно у Кијеву и Одеси). У Кијеву је предивно глумио студент Кузњецов, а декорације [Исака Мојсејевича] Рабиновича су биле футуристичке <...> [Рабиновича – Т. Ж.] сам ја пре тога открио, објавивши конкурс за позоришне скице у кабареу, где сам тада службовао. У Одеси је то било скромније, али исто тако прелепо» (Дневници, Београд, 29. децембар 1939. године). До обнављања «Уображеног болесника» није дошло, те се може закључити да је 1939. година била једна од најмање успешних у Ракитиновој каријери у Србији.

Стога је дневник за 1940. годину започео изношењем виђења како би требало да изгледа последњи период његовог живота: «Како бих желео своје последње дане да проведем у стваралачкој атмосфери. Да режирам, пишем, читам добре књиге, да срећем паметне људе. Да се интересујем и забављам». Понет празничном атмосфером јануарских дана, пожелео је да, макар из забаве, напише Божићну причу, коју би прочитао на Бадњи дан (Дневници, Београд, 2, 4. и 5. јануар 1940. године). Као и многе друге идеје које су га краће или дуже време обузимале, и ову није реализовао, јер није у себи нашао снаге да се, уз проблеме у позоришту и породичном животу, у стању нервне напетости и недостатка времена, посвети том виду стваралаштва: «Трудио сам се да напишем Божићну причу. Не!! Немам коме да читам, немам коме да коментаришем, немам коме да се похвалим! Колико стваралачке, физичке снаге, колико је могућности умрло у мени» (Дневници, Београд, 11. јануар 1940. године).

Нова година није донела промене у његовом статусу у Народном позоришту, а самим тим је и тон његових записа остао исти: «Био сам на састанку у позоришту поводом репертоара. Каква мизерија! Како је све то ништавно. Ево већ деветнаест година не могу да се навикнем на то. Људи се окупљају, причају глупости и мисле да раде посао. Састанак је био сазван поводом забране Коктоове тек постављене прекјуче драме.¹¹⁵ У драми наравно да нема ничега што би било лоше по гледаоце. Кажу да забрана драме потиче од стране француске Амбасаде, јер могуће да Коктоова драма напада француску буржоазију. Да, а када су руска штампа, друштво, у току целог столећа вређали све, и власт и морал и обичаје, то нико тада није забрањивао <...> Скандал и стид за Милачића и Предића, тих верних франкофила и ученика велике Сорбоне. Наравно да Влада и министарство скривају да су забранили драму. Све пребацују с једних плећа на друга. А нико не размишља колико је ту труда, стваралаштва, нерава режисера и глумаца утрошено» (Дневници, Београд, 3. јануар 1940. године). На скандал у позоришту се вратио и после неколико недеља: «Француска амбасада се меша и забрањује представе. Ми Руси то не можемо да разумемо. Шта је онда ми требало да радимо?!» (Дневници, Београд, 22. јануар 1940. године).

У циљу постизања договора о репертоару је, поводом распоређивања улога за обновљену представу «Путем цвећа» Валентина Катајева, која је у Ракитиновој режији премијерно изведена у Народном позоришту у октобру 1935. године, предложио Милачићу да се улога Комсомолке, уместо [Катарини] Каји Цветановић, повери Галогажу «која веома одговара за ту улогу, али Милачић је протествовао, испоставља се да Галогажу убацује у представе да игра комунисте, који аплаудирају свакој њеној фрази у руској совјетској драми. То може да буде непожељно и да изазове демонстрацију и забрану» (Дневници, Београд, 9. јануар 1940. године).

Неколико дана касније је започео пробе, а убрзо је представа и одиграна: «Цео дан сам у знаку обновљене представе „Путем цвећа“. Јутрос сам доста закаснио на пробу због проклетих аутобуса. Захваљујући томе, бојим се казне, јер је у Мањез дошао Предић, који је гледао прву половину трећег чина, а затим

¹¹⁵ Реч је о драми «Страшни родитељ».

изненада отишао. Страшно сам се бојао било каквих политичких испада на представи и хтео да на то упозорим [Михаила] Васића како би наредио да на представи буду наши жандари. Милачић је болестан, Васић у позоришту и телефоном сам причао с управником који је са мном био више него нељубазан и ништа ми није рекао, осим да није требало да обнављамо драму ако се сам прибојавам демонстарација. Представа је имала успех. Предића није било. Не знам да ли је утицао на њега мој страх од демонстрација или је био заузет. На представи су били Павлов и Греч који су Љуљи изразили своје дивљење. Опет сам се уверио колико је Катајев талентован и колико је та драма коју сам режирао одлична» (Дневници, Београд, 19. јануар 1940. године). Неколико месеци касније је узгред поменуо да су извођења представе «Путем цвећа» била веома добро посећена и да су доносила добар приход (Дневници, Београд, 5. март 1940. године).

Задовољство успехом је код Ракитина увек било краткотрајно, па је и овај последњи врло брзо почео да сагледава с негативних страна: «У позоришту чак и по доласку Предића ја не добијам ништа ново. Предић има своје – Гавелу. Њему су дали моју најомиљенију представу „Богојављенску ноћ“ Шекспира, драму с којом сам ја почео свој рад 1912. године у петербуршком Михајловском позоришту.¹¹⁶ Засметали су ми веома и пауци Греч и Павлов, који су овде исплели веома чврсту мрежу» (Дневници, Београд, 31. јануар 1940. године). Наиме, Предићу је замерио што је констатовао да Ракитин као «декадент» није погодан да режира дело Ива Војновића «Еквиноциј», док је Павлова и Греч оптуживао да су му у том периоду преотели режију представе «Девојка без мираза» Островског, која је у Народном позоришту премијерно изведена 13. фебруара: «Лопови, крадљивци туђих представа, а то не сматрају срамним» (Дневници, Београд, 12. и 13. фебруар 1940. године). Опет је негативно писао и о публици београдских позоришта: «А ко је публика, с једне стране широка некултурна маса, а с друге снобови који се разумеју у позориште као свиње у поморанце. А један од представника таквих је [Живојин] Вукадиновић из «Политике» (Дневници, Београд, 22. фебруар 1940. године).

¹¹⁶ «Читао сам рецензију о Гавелиној представи „Богојављенска ноћ“. Како ја мислим, Гавела је прво изразио себе, а затим Шекспира. Нисам гледао представу, било би ми горко» (Дневници, Београд, 18. јануар 1940. године).

Наведене околности, као и рад на представи «Путем цвећа» су га подстакли на размишљања о обнављању старих и прављење планова за постављање нових представа у сарадњи са својим сународницима, у којима се на занимљив и, очекивано, оштар начин осврнуо се на рад руских позоришних уметника у Србији: «Прича о руској београдској сцени изгледа овако – руски глумци се баве величањем самих себе, забављају се и теше и раде све само не то што се назива драмском уметношћу, која увек тако суптилно и нежно и скоро увек оде у шарлатанство. Раније су у Љуљиним представама добијали 200, 250, 300 динара, а сада 20 динара, а понекад је и то много, и упорно глуме, а зашто, па зато што им је важно да глуме, да се показују пред публиком. То је болесна појава, али они то не схватају. Као неки жалостан музеј, али не позориште, чак није ни балаган [путујуће позориште – Т. Ж.], у балагану може одједном нешто и да се деси, случајно да видиш, а овде је све мртвосано, и могу да оживе само у рукама мајстора, не само глумаца, а овде нема чак ни глумаца, а и да не говоримо о мајсторима. Нема ни фанатичних аматера, све саме проститутке» (Дневници, Београд, 25. јануар 1940. године).

У фебруару је на Караџићев предлог обновио комад «Рођака из Варшаве» Луја Вернеа, који је режирао 1927. године и који је добио «киселе рецензије» од српске штампе коју је описао као «кукавичку и ситничаву», будући да је он добио лоше критике, док нико није смео да напише како је Роксанда Бековић играла «веома слабо, бледо» из страха од новина «Време» и новинара Косте Луковића (Дневници, Београд, 1. јануар 1928. године). Поводом обновљене представе је признао да је на свакодневним пробама у Мањежу био веома некреативан и немотивисан: «Имао сам пробе с великим напором, присећајући се старих мизансцена», у чему су му помагали глумци. «Ја се на средини пробе снуждим. Ухватим себе да дремам. После минута опет живнем. Тако сам се измучио сећањима на своје славне представе» (Дневници, Београд, 4-8. фебруар 1940. године). Комад је изведен после десет проба, а Ракитин је по свом маниру да опширно пише о проблемима, док успехе готово да игнорише, кратко написао: «Прошла је добро» (Дневници, Београд, 16. и 17. фебруар 1940. године) и «моје обновљене драме доносе добру зараду» (Дневници, Београд, 21. фебруар 1940. године). Истим поводом је нешто касније приметио да је на једном од

приказивања «Рођаке из Варшаве»: «Било је много познате публике – то је захваљујући гостујућем [глумцу – Т. Ж.] Ст. Петровићу из Загреба. Он глуми горе од Златковића, кога не подносим у последње време због увреда које ми је нанео» (Дневници, Београд, 19. март 1940. године).

Упоредо са представом «Рођака из Варшаве», одржавао је пробе обновљеног Молијеровог комада «Учене жене», који је 1933. године први пут поставио у Народном позоришту: «Надам се да неће смети да ми кажу да ништа не радим. Заслужио сам да ми врате стару плату. Само, мени самом се намеће једно страшно питање – могу ли ја да режирам нешто ново, јер сам већ тако измучен и дух мој је сметен, изгубио сам веру у себе». Није му се свидела Предићева идеја да режира Шекспирову «Буру» због процене да ће «драма да се испостави као досадна и неће доносити зараду» (Дневници, Београд, 21. и 22. фебруар 1940. године). Такође, Предић је га је питао да ли је прочитао роман Леонида Леонова «Скутаревски», размишљајући да ли да га постави у Народном позоришту: «Слагао сам, јер знам да нећу да режирам, а било шта совјетско да читам ми је одвратно. Почео сам да читам «Скутаревског», испоставило се да сам га одавно прочитао, добио сам је из Риге или Париза. И улоге су чак биле преписане» (Дневници, Београд, 1. март 1940. године).

Представа «Учене жене» је, супротно очекивањима, подбацила: «Сцена је била добро постављена, а представа <...> У почетку је текла добро, али после <...> На кардиналном месту трећег чина било је веома лоше. Кривац за то смо били, наравно, ја и глумац Васић, који је сада болестан. Некада је та сцена била добра. Сада иде лоше, што ми је рекао и Предић на представи, а потврдио [Станислав] Винавер, који сада пише за «Време». Сва суштина је у прецизности, у завршетку покрета и фрази. Наши глумци [Драгутин] Петровић и Васић то нису давали. Они нису подизали расположење, тоналност сваке фразе, у сценама свађе нису производили фразе с нарастајућим гневом који прелази у бес и само после тога су могли да се баце један на другог. Код њих је то изгледало као нека ужурбаност, још су само појачавали ту ужурбаност сви ти статисти, који су, по мојој овде неуспелој идеји, трчали по сцени за њима. У Петербургу је та сцена била разиграна сјајно,¹¹⁷ а овде то не иде. Представа је иста, а овде је нешто

¹¹⁷ Ракитин је режирао «Учене жене» у Михајловском театру 1914. године.

пропуштено, а то значи старост, умор <...> После јучерашњег трећег чина «Учених жена» потпуно разочарење у себе и као глумца и као режисера. Сумрак» (Дневници, Београд, 9. и 10. март 1940. године). За утеху је могло да послужи то што су прва извођења ове обновљене представе била изузетно добро посећена.

Још један вид уметничког израза неуспешно је покушао да оствари у марту, када је с Леонилом Бенцелевич, супругом свог преминулог пријатеља, доктора Александра Бенцелевича, читао Чехова у старачком дому: «Читао сам „Камелеона“ као обућар. Убиствено. Затим и басне Чехова, такође одвратно. Међу старцима и старицама није било никаквог утиска, у мртав простор летеле су моје речи и летела је моја уметност!!! Старост, старост, неславна, тупа, беспомоћна. Преживео сам самог себе и то своје „мало“ што ми је било дато и што нисам успео да изразим због карактера, несреће, револуције, патње» (Дневници, Београд, 8. март 1940. године).

2.1.1 Београдска пародија на комад «Невоље због памети»

Због трајног осећаја запостављености у српском позоришту, не чуди што је излаз тражио у размишљањима о позоришним пројектима на руском језику на којима би волео да се ангажује: «Данас ми је пала на памет идеја да прерадим „Невоље због памети“, да направим од ње београдску пародију. Наравно, циљ – зарада. Овако би се одвијала радња: Фамусов – руски чиновник у српској служби, већ је дошао до завидног положаја, <...> око њега Молчалин, чиновник главне контроле, каријериста, Лиза бединерка, сплеткарош. Чацки се враћа, пропутовао је цео свет, видео је свуда дела Земгор-а.¹¹⁸ Скалозуб, члан РОВС-а,¹¹⁹ стари генерал у униформи старе војске. Молчалин вози државни мотоцикл с којег пада (како је у драми). Бал у Руском дому. Овде је цело београдско друштво. Платон Мих[ајлович] – доктор, има своју вилу (Игњатов или [Ананиј] Вербицки). Наталија Дмитровна добротворка, не толико добротворка колико код куће патронеса која ужива у друштвеном раду. Загорецки сплеткарош, провокатор. ГГ

¹¹⁸ Руски земско-градски комитет за помоћ руским грађанима у иностранству.

¹¹⁹ Руски опште-војни савез.

НН и НД спекуланти, комесари. У последњем чину разлаз са бала» (Дневници, Београд, 11. фебруар 1940. године).

Идеји о режирању представе «Невоље због памети» на руском језику се вратио у априлу, намеравајући да је изведе на Коларчевом универзитету, због чега је послао супругу да за то замоли председника Српске краљевске академије Александра Белића: «Јако је тешко добити Коларац. Њихови мотиви су да тамо на сцени може да буде само уметност! А ко одлучује о том питању! И још морају да играју професионални глумци» (Дневници, Београд, 9. април 1940. године).¹²⁰ Пошто им молба није уважена – «подлац Белић се није сложио за салу» (Дневници, Београд, 13. април 1940. године), као резервна опција је изабран Руски дом: «Љуља је отрчала до Белића да узме ону молбу и преда је у Руски дом да нам не би забили клип у точкове отказивањем и Руског дома и цензуром драме. Белић није примио Љуљу. Закаснио на састанак који је код тих идиота средом. Комитет Коларчевог дома. Свуда иста клапа на челу с подлацем Белићем – и у Руском дому и у Коларчевом дому – свуда Белић и Белић, велики друг Руса. Страшан друг. Сачувај ме Боже таквих другова!» (Дневници, Београд, 17. април 1940. године).¹²¹

Оптимизам је уливала обрада текста драме коју је урадио Јуриј Офросимов: «Његов рад је одличан, оштроуман и оригиналан. Веома се радујем, то мора да буде успех!» и «одлично је урадио пародију» (Дневници, Београд, 7. мај 1940. године). Насупрот томе, Ракитин је остављао утисак да није сигуран у себе: «Све више сам убеђен да не треба на плакату да стоји моје име. Мене у Београду не воле, могу да ме извижде <...> Можда то и није истина, али у [комаду – Т. Ж.] „Невоље због памети“ толико има простора где публика може да звижди, а ја, природно, јер сам већ једном искусио то задовољство, друго не желим. То сам искусио са „Зојкиним станом“, због тога се бојим да будем и други пут у Мањежу. То је у Руском дому сасвим могуће <...> [Глумац Јевгениј – Т. Ж.]

¹²⁰ Ракитин је неколико месеци касније на Коларчевом универзитету гледао представу «Тарас Буљба» у поставци Петра Јефимијевича Трунова (Никитина), која је претходно нуђена њему. Веома се негативно изразио о тој представи, пре свега због великог раскорака између онога што је Гогољ хтео да изрази и онога што је приказано на сцени (Дневници, Београд, 5. децембар 1940. године).

¹²¹ О Белићу се у дневницима више пута неповољно изражавао, маштајући да, ако се врати у Русију, тамо на негативан начин утиче на Белићеву репутацију и укаже како је преварио руске емигранте (Дневници, Београд, 10. август 1940. године).

Јевгењев се сложио са мном да не стави моје име на плакат» (Дневници, Београд, 21. и 22. април 1940. године). Такође, Офросимов му је указао да се плаши «могуће цензуре од стране Руског дома» (Дневници, Београд, 23. април 1940. године). У току рада на овој представи, и поред раније жеље да режира Замјатинову «Буву», одбио је молбу Духовског да то учини, уз образложење да тај подухват захтева много новца (Дневници, Београд, 28. април 1940. године).

И овога пута није био задовољан исходом проба, започетих у мају 1940. године: «Лоше. Јевгењев је лош» (Дневници, Београд, 13. мај 1940. године) и «Руске пробе су ужасне. Јевгењев ужасно изговара стихове. Све наглашава без икаквог хумора» (Дневници, Београд, 13. мај 1940. године). Размишљајући каква ће бити зарада од представе, закључио је: «Изгубили смо време, а и Савез тзв. глумаца нам није давао могућност ни да играмо, ни да пробамо, а најстрашније је то што је публика изгубила поверење у руске представе и у руске интерпретације. Све је било досадно и неталентовано. Сада треба да поврате поверење и да крену. Можда ће да помогну наша имена. Треба и летке да делимо» (Дневници, Београд, 19. мај 1940. године). Закључили су да треба што више да се рекламирају, те су објавили огласе у «Политици» и «Времену», али су неспокој и даље изазивале неуспешне пробе: «Други чин иде лоше. Јако смета то што не знају улоге <...> не помаже ако се глумац мучи са текстом» (Дневници, Београд, 24. и 26. мај 1940. године).

Овако је описивао даљу сарадњу с глумцима у тој представи: «Потпуна незаинтересованост за рад тзв. руских глумаца. Колико већ времена пробамо ову драму, колико већ времена молим глумце да науче текст, а још нису научили улоге. Рецимо да су то стихови, али постоји мишљење да се стихови уче лакше, али глумци не уче ни стихове, ни прозу. Страх од учења улога напамет увек ме је заустављао од провинцијског фушерисања. Данас сам се на проби јако наљутио. Нисам се наљутио када нису могли да говоре гласно (и то није тако лако), него када су за време веома важне сцене (последњи монолог Чацког) причали (питали када треба да врисну), е, ту сам страшно полудео и кренуо по свом будаластом обичају да урлам на њих. Наравно, оживела је негодујућа физиономија Љуље. Скандал и сузе иза кулиса, а после тишина <...> Јевгењев се опет хватао за зубе и неприметно побегао. Све време га нешто омета, сада су то зуби, а раније

представе од којих је зарађивао, и ми нисмо могли да пробамо због његове заузетости <...> Љуља је бесна. Ја сам бесан због јучерашње пробе и незнања улога, пре свега Духовског и Јевгењева. Затим незнање и потпуна забуна у музичким тачкама. Данас је проба прошла много боље него јуче» (Дневници, Београд, 27. и 28. мај 1940. године). О генералној проби је забележио да «није прошла без скандала. Пијан Панов. Ето вам старијег сарадника. У трећем чину „Невоље због памети“, када уз одговарајућу музику на сцену износе све боје наше београдске емиграције, тада ми је одједном постало страшно да се сутра цртеж на декорацији наше националне заставе не размаже» (Дневници, Београд, 31. мај 1940. године).

Представа је изведена 1. јуна у Руском дому, а реакције публике и угледних чланова руског културног круга у Београду, попут Владимира Христиановича Даватца и Николаја Захаровича Рибинског су биле позитивне, те су предлагали да се представа поново изведе (Дневници, Београд, 2. јун 1940. године). Међутим, друго извођење је отказано јер је «продато само шеснаест карата. То је и било очекивано с таквим организатором као што је Јевгењев» (Дневници, Београд, 14. јун 1940. године). После неколико месеци, Ракитин је још једном покушао да организује ново извођење представе, али је «добрио писмо од Карпова који одбија да му буде администратор у његовој драми «Невоље због памети»: «Наравно, то је масло Јевгењева и [Татјане Николајевне] Јаблокове, они хоће на време да погубе сваку моју иницијативу у Руском дому» (Дневници, Београд, 12. октобар 1940. године).

2.1.2 «Кањош Мацедоновић» Димитрија Димитријевића

Изазовну понуду је добио у априлу, када му је Предић предложио да режира нову драму Димитрија Мите Димитријевића «Кањош Мацедоновић». Значај ове представе за Ракитина је очигледан и из дневника, у којима јој је посветио изузетно много простора. «Не знам зашто су одједном смислили да ме уведу у Божји свет из страћаре где сам лежао заједно са старим позоришним реквизитима. Можда је то воља Господа, а можда је то просто још једно масло Предића да ме сахрани без музике и певања. И тако ја сада опет режирам

представу која ми је наређена у време одсуства и болести Милачића. Можда је он тај који ме омета да радим. Сада сам опет натоварио себи на главу нове муке и бриге. Тешко ће ми бити да нађем себи време за пробе. Био је данас Димитријевић и читао драму. Затим смо распоређивали улоге. После смо звали Милачића, али га нигде нисмо нашли. Боже, он може свакакву пакост да уради са представом. Сада својим очима видим какав су народ Црногорци, тако прослављени у нашој поезији. Тупост и подлост. Злобан и улизица Милачић је типичан представник свог народа» (Дневници, Београд, 2. април 1940. године).

Осим тога, предосећао је да ће он и Димитријевић да постану предмет поруге «београдских снобова», спремних да увек у представама виде одјек неких друштвено-политичких проблема. «Налет комунизма, нејасноћа конструктивизма и некакав проблем који мора да се реши, као и представа. Милачић је причао како је у казалишту у Загребу хаос. Мене то апсолутно не интересује. Моји интереси су тамо на Истоку, у Русији и с тим ћу и да умрем. Ја не могу другачије где год да се налазим, и шта год да радим, ја другачије не могу, само мислим о једном, о Русији. Сада сам добио представу. Предић каже: „Ракитин мора да осмисли још понешто осим текста“. Милачић ми је дао [сценографа Станислава Сташу – Т. Ж.] Беложанског. Можда је то добро, не знам. У сваком случају биће ми потребан. Сутра ћу да се бацим на рад» (Дневници, Београд, 3. април 1940. године). Следећег дана се састао с Димитријевићем и Беложанским у циљу разраде детаља представе. «Сташа још није ни прочитао драму, а већ је почео да фантазира. Моја грешка је што сам уметницима давао увек сувише много слободе. То ме је често коштало» (Дневници, Београд, 4. април 1940. године).

На читању драме с Димитријевићем у Мањежу се појавило веома мало глумаца. «Аутора је за то баш брига, а режисеру је то веома важно. Ако је недовољно глумаца, то ће се одразити на представу. То нисам први пут видео и осетио на својој кожи. Знам ја те ироничне полуосмехе и оговарање иза леђа. Знам те увреде пасивним односом према раду, како је то ужасно. Колико пута ме је то излудело. С Милачићем сам говорио о улогама које су заборавили, којих нема у списку главних улога. Не зна он како ћу да пробам, а како могу када су скоро све главне улоге заузете! Каква глупост и апсурд, не умеју они (Срби) да воде посао.

И никада и неће да науче, мајмуни на повоцу» (Дневници, Београд, 6. април 1940. године).

Потпуно одсуство носилаца главних улога се поновило и на првој проби: «Сви су заузети или у другим драмама или на представама. Директор је рекао: „Пробајте како можете, ја не могу ничим да вам помогнем“. Сутра је представа у 5, а моја проба у 4 [часа послеподне – Т. Ж.]. За први чин су ми потребни Живановић и [Милорад] Душановић, то је главно, јер је после ансамбл. Тако је, наравно, немогуће радити. То је само мучење. Сутра тим поводом идем у позориште код Милачића. Не знам хоћу ли успети да изађем на крај с том драмом до половине маја. Док нисам радио било је лоше, сада када радим је још горе. Како је све то досадно и мучно» (Дневници, Београд, 8. април 1940. године). И следеће пробе нису пролазиле без проблема: «Отишао сам у Мањеж на пробу, окупили су се глумци, али Душановића није било. Ја ни случајно не могу да пробам без свих главних улога, јер морам да режирам драму. То је пре свега. Морам да погледам и проверим свој план представе. Померио сам све пробе за ову недељу, јер не могу да пробам без Душановића први чин и без Живановића целу драму» (Дневници, Београд, 8. април 1940. године).

Поред Душановића, главна улога је поверена и Милошу Паунковићу: «У првом чину Паунковић говори више од свих. Он је неопходан. У другом сам распоређивао гласове народа. И убедио сам се да је то најважније у том чину. Тим гласовима треба дати карактер узраста и социјалног положаја, наравно све то треба извести благо, истакнуто у знаку благе карикатуре. Драма је, наравно, празна и идеја њена веома скромна, али зато је неопходно гомили дати што је могуће упечатљивији карактер. Овде треба и уметник да ми помогне у одабиру што упечатљивијих боја за костиме како би се најпростији изглед Кањоша силно разликовао од старе Венеције 10. века. Јуче сам се уверио колико су важни ти типови и како је неопходан рад над гомилом који проистиче из самог из текста» (Дневници, Београд, 16. април 1940. године).

Због перманентног одсуства глумаца пробе су текле споро и неефикасно: «Ако овако будемо пробали драму, никада је нећемо завршити. Сутра идем код Милачића са захтевом да ми да масу за сцену с народом и да утаначимо пробе. Увек је потребан народ, без народа то не може да иде. Овде је народ хор. То је

главно, то је смисао драме. Народ је најодговорнији, без народа и уметника сам немоћан. Ако тако драма крене мора да се стровали <...> Да би ова драма успела потребни су статисти и „мали“ глумци – епизодисти. То је главно у драми. Најважније је да наш народ мора да се разликује од народа у Венецији. Двор српског кнеза мора да се разликује од двора дона у Венецији. Декорација мора да буде мистична. Све су то аксесоари без којих представа не може да иде. То је главно у драми. Не бринем се због главних улога, а за ансамбл нисам сигуран. То ће бити крах ако ништа не урадим. Значи, о томе сам данас морао да причам с Милачићем. Затим звати Сташу Беложанског, затим звати [сценографа Миомира – Т. Ж.] Денића и заказати пробу. Милачић и Предић морају да буду задовољни <...> Режирао је не декадент Ракитин, него архитекта!!!» (Дневници, Београд, 19. и 20. април 1940. године).

Међутим, Милачић му је саопштио да је «Димитријевићева драма промашај. Драма јесте лоша, празна, глупа, али директор драме нема право тако да критикује прихваћену ствар и да се бави прогнозом. Балкански морал». Милачићев став је додатно појачао Ракитинов анимозитет према њему: «Тако бих волео да се врати Гавела, да се избавим од Милачића» (Дневници, Београд, 26. и 27. април 1940. године).

Сва Ракитинова настојања да дисциплинује глумце зарад извођења садржајних проби потребних за успешну представу нису дала резултат. Из дана у дан су се низали критички коментари: «Проба је опет била никаква. Глупост. Ради се о томе да зависи од доласка или недоласка статисте. Немогуће је, а у ствари тако се дешава, нпр. дали су реч [балетском играчу и кореографу Димитрију – Т. Ж.] Парлићу, говнару из балета који је био у Глумачкој школи. Речи масе су веома одговорне, а он не долази. Паунковић увече има представу, па и он није дошао. Већ видим крах. Бојим се да Живановић у првом чину не може да буде млад и гибак, ни по телу, ни по гласу, ни по темпераменту <...> Јутрос је била ужасна проба „Кањоша“. Нису били Марко Милисављевић и Живановић. Не само да нема главних улога, него ни статиста, тј. тих који могу да говоре и да дају реплике. Недостаје народ. Скандал! Милачић је идиот и незналица у организовању посла <...> „Кањош“ иде јако траљаво. Нема никог, јер не долазе ти који су заузети увече, а увече је заузето мноштво људи. Не знам да ли сам рекао

да „Кањош“ иде пре свих других представа. Још нисам ни режирао целу драму и како ће то да буде, никако не могу ни да замислим. Мита Димитријевић хоће да имамо више проба, а како се одвијају те пробе, нико не прати и не пита. Тако не може да се ради посао». Тек је после пробе првог чина 6. маја забележио да је, и поред одсуства главних глумаца, успео да направи изванредан помак (Дневници, Београд, 1,2, 4. и 6. мај 1940. године).¹²²

На ток проба краткорочно је позитивно утицало и укључивање глумца Милорада Величковића 7. маја, али су тада наступили проблеми друге природе: «Наши уметници (Беложански) су тврдоглави. Ради се о томе да је „Кањош“ бајка – легенда. И управо тако и треба да јој се приђе. Карпачио је веома сценски и веома живописан и епоха се уклапа потпуно. Такође, и лав Светог Марка је веома импозантан и колоритан. Колико су ме само упропашћавали ти исти уметници: [Леонид Михајлович] Браиловски, Жедрински, итд. Све сам то лично платио покудом моје персоне у новинама и трпео. Данас сам однео две своје слике – фотографије Карпачија и дао их Беложанском, који их је примио веома кисело. Он сам ништа не може да осмисли. Мита Димитријевић хоће да иде код управника да гура премијеру. То је с једне стране и веома добро, а с друге лоше. Могу да ми одбију нове декорације. Има их само за други и четврти чин. За први и трећи нема ничега осим малих детаља. Тако много су ме обмањивали. И овога пута ће да ме преваре, у то сам сигуран» (Дневници, Београд, 9. мај 1940. године).

Резултат је, према Ракитину, било протествовање Беложанског код Милачића, јер се није слагао с планом декорација, али је Ракитин био одлучан: «Низашта не уступам. Колико сам овде због непоколебљивости патио. Хоћу да буде баш тако, а не другачије. Основа је бајка. И треба да се искористи мој материјал Карпачија» (Дневници, Београд, 11. мај 1940. године). Беложански је ипак поступио по своме и када је направио декорације «ипак није искористио те мотиве Карпачија које сам му дао. Штета. Предић када је видео скице почео је да

¹²² Осим рада на представи, записао је како је разговарао са Предићем о стању ствари у позоришту: «Већ је о многоме био обавештен – интриге под палицом Војиновића против њега, Раденковића, Жукова, Веснића, али нисам успео да му кажем све. Било би контрапродуктивно, а и морао сам на пробу» (Дневници, Београд, 7. мај 1940. године). Предић му се потом пожалио да врше притисак на њега са свих страна и да му се мешају у посао (Дневници, Београд, 22. мај 1940. године).

комбинује чега има у позоришту да се искористи» (Дневници, Београд, 13. мај 1940. године).

Предић му је на пробама «обратио пажњу на јужњачки изговор и на лукавство страже (добро је приметио)», док му је Димитријевић «са својим примедбама ишао на живце» (Дневници, Београд, 14. мај 1940. године). Поред тога, сматрао је да га је Димитријевић тих дана обмануо када му саопштио да је о њему разговарао с извесним министром и да су констатовали како је једини излаз за Ракитина да се запосли на Драмском одсеку Музичке академије у Београду «где је постављен Гавела», закључивши: «И где ја не могу да се запослим, значи за мене излаза нема. А ја њему не верујем. Мита лаже» (Дневници, Београд, 22. мај 1940. године). Зато се руководио ставом: «Све идиотске примедбе Димитријевића трпим, а радим по своме» (Дневници, Београд, 4. јун 1940. године).

Једну од неуспешних проба имали су и на Коларчевом универзитету, при чему је Ракитин оставио живописан текст којим је желео да укаже на објективне потешкоће с којима се сусретао: «За баксуз, позвао сам данас [балетског играча, редитеља и кореографа Анатолија Михајловича – Т. Ж.] Тољу Жуковског на пробу, који је одвојио своје време од балета. Чекали смо Раденковића. Чекамо мачеве за двобој. Тек што смо почели пробу, позвали су Величковића на телефон и тражили [да оде – Т. Ж.] на радио. Док смо пробали сцену двобоја, [глумац Будимир – Т. Ж.] Брадоњић је отишао на другу пробу. Потпуну хаос и од њега нема спаса при овдашњем систему и код чиновника уместо позоришних радника. Тако је моја проба отишла дођавола данас. Отишао сам у позориште, а тамо код [секретара Дrame Живојина – Т. Ж.] Жике Петровића политички клуб. Прилегло стадо Словена у ишчекивању Стаљина и дрхтећи од Хитлера» (Дневници, Београд, 15. мај 1940. године).

Већ следећег дана је записао: «Причао сам са Предићем око два сата и ништа нисам сазнао. Сада је питање може ли драма „Кањош“ да се даје у мају. Сваки дан доноси нову препреку. Сада не дају мртве главе (деталј код аутора, важан је због монолога на крају). Аутор је спреман да се одрекне свега само да би његова представа што пре била на сцени. Питање је да ли ће кренути у новој згради или у Мањежу. А ја бих хтео да од почетка до краја буде у истом

позоришту, да се после не млатарамо са преносом и новим комбинацијама» (Дневници, Београд, 16. мај 1940. године).

Све извеснија ратна опасност посредно је сметала пробама, јер су поједини глумци позивани на војне вежбе, «а нема ко да их замени». Очекивао је да и сам буде позван, иако је имао педесет осам година (Дневници, Београд, 18. и 27. мај 1940. године). Уз хроничан недостатак глумаца на пробама, нису се појављивали статисти и суфлер, «није било ничег без чега проба чак и најгорег позоришта не може да се одржи. То је српска болест и против ње се ни ја, нити ико други може борити. Овде је важна зарада и извештај колико премијера, итд. То је потпуно идиотски приступ позоришту» (Дневници, Београд, 28. мај 1940. године). Уз бриге да у одсуству глумаца и статиста неће моћи да у току две пробе изрежира два чина с народом, преко Петра Петровића су до њега стигле гласине из позоришта да више неће моћи да режира, јер му посао иде «све теже» (Дневници, Београд, 4. јун 1940. године).

У завршној фази припрема за премијеру Ракитин наводи: «Предић је оценио да је хорска декламација добра, али да није за такву драму као што је драма Мите Димитријевића и рекао да имам право да их избацам. Данас када је дошао Димитријевић једва да сам хтео да се поздравим с њим. То га није омело и почео је да досађује Предићу да он хоће само му да покаже како је бајна хорска декламација за робове у трећем чину. Управник се одмах сложио да га саслуша до краја. Ја сам се спремио да одем, на шта ми је управник рекао да немам право да одем и да примам плату. Ја сам схватио да је Димитријевић само то и хтео – да одем, а ја сам то схватио и нисам отишао. Милачић ме је наговарао да останем и понављао ми да је моје право да то не прихватим и да одбијем. Кренули смо кроз фоаје, а тамо је већ била банда (хор) са г. Савковићем (подлац). Они су то нешто кренули од сцене робова, а од другог чина Бог зна каква мистика и симболизам. Захтевао сам да им се откаже. Боже, шта све овде мораш да отрпиш. Проба је ишла грозно, реплике у другом чину су све нестале, статисти су сувише бучни и то после месец дана рада. Трећи чин - робови очајно. Четврти чин ефекти» (Дневници, Београд, 6. јун 1940. године).

Генерална проба је по Ракитину «прошла мало боље», даље истичући: «Али је још толико неусаглашености. Коло је дивљи плес робова, нема у њему

лепоте фолклора. Мртво је и глупо. У овом националном плесу је цео карактер неталентованог народа. Други чин је, хвала Богу, ишао боље. После пробе сам све прерадио на стари начин. Управник је статистима показао позе. Каква подлост Димитријевића. Хтео је да ме се отараси као режисера уочи представе, да изазове код мене бес и скандал, а затим у случају неуспеха да све свали на мене, Ракитин је све оставио незавршивши. Олош. То је типичан представник народа» (Дневници, Београд, 7. јун 1940. године).

После свих проблема и неизвесности у исход представе до самог њеног извођења, премијера је одиграна 8. јуна: «Велики успех код публике тог војничког говнета. Драма за војнике. Идиот Димитријевић је био срећан. Позвали су га на бину. Аплаудирали су му». И Милачић је био задовољан» (Дневници, Београд, 8. и 10. јун 1940. године). За разлику од тога, позоришни критичар Душан Крунић је у листу «Правда» дао негативан коментар, а Ракитина није споменуо. «Немам ништа против тога. Чак не инсистирам на томе да је добро режирана драма. Јако ме је то погодило од Крунића, јер врло добро зна у каквој сам тренутно ситуацији у позоришту, не могу да се не сетим како је Чехов генијално рекао: „Сваки безобразлук има дозу пристојности“. То је вечно и у емиграцији. У Београду безобразлук нема пристојности – нема граница. Безобразлук без пристојности» (Дневници, Београд, 8. јун 1940. године). На другом извођењу представе је покушао да се објасни с Крунићем, полазећи од става: «Сада ми је потребна свачија подршка која би ми учврстила положај у Београду међу разним Војновићима, Веснићима, који су ме сахранили у трећем реду <...> Крунић је рекао да га је било срамота да ме помене у таквој представи и да је одлучио да ћути да се не би скрнавило моје име» (Дневници, Београд, 10. јун 1940. године).

Касније је одлучено да представа «Кањош Мацедоновић» буде изведена за рођендан краља Петра II Карађорђевића 6. септембра,. Тим поводом бележи: «А већина главних улога или одсуствује или су отишли из позоришта, или су болесни. У сваком случају, обновити драму с једном пробом је немогуће» (Дневници, Београд, 2. септембар 1940. године). И овога пута се његово незадовољство испоставило као пренаглашено. Добио је могућност да више пута проба, а представа је била успешна: «Отишао сам на представу. Тамо се појавио Мита Димитријевић или „нокшир“ како га овде зову. Иза кулиса се шири вест да

је у позоришту совјетски посланик [Виктор Андрејевич] Плотњиков са женом <...> Мита Димитријевић ми је после представе рекао да се Плотњиков распитивао ко је тај режисер Ракитин и изразио своје задовољство поводом представе и да ми шаље поздраве (врло важно)» (Дневници, Београд, 6. септембар 1940. године). Наредног месеца га је на једној од представа дочекало непријатно изненађење: «Игњатовића је неко отпустио и његову улогу су без мог знања дали Бранку Јовановићу, који уопште не одговара за ту улогу. Нико ме на то није упозорио, као да сам ја нико» (Дневници, Београд, 13. октобар 1940. године).

Ракитин је поражавајућим сматрао то што је «Кањош Мацедоновић» био једина нова представа коју је режирао те сезоне у Народном позоришту. У природној резигнираности због такве маргинализације није много очекивао у будућности: «Данас у 17 часова састанак код управника о репертоару. Уводна реч је обична глупост, да режисери траже декорације, итд. Глупости, глупости, глупости. Кажу да сам остарио, а мислим да је остарио Предић, који подло алудира на једно, а говори о другом. Он према мени испољава подлост, што се уопште и може очекивати од Србоса <...> За све што се тиче руских драма на репертоару је питао Павлова и Греч, а мене заобилазио. Не само да пљује по мени, него ме и понижава. То ћу да прекинем, сутра идем да попричам с њим. Не дозвољавам увреде <...> Све ми кипти од злобе према Предићу. Кипти због неправде, увреде, понижења. Отишао сам у позориште, господе није било. Нећу оставити без одговора то што сам прогутао на састанку. Не могу да се навикнем на шамаре <...> Ухватио сам Предића. Оправдао се за те нетактичности које је јуче изговорио на састанку. Између осталог, истакао је сву беспомоћност Павлова и Греч као режисера и њихов неукус и споменуо је како се и [Јован] Максимовић уверио у њихову некорисност када их је узео, а узео их је само због [Глумачко-балетске – Т. Ж.] школе» (Дневници, Београд, 20. и 21. јун 1940. године). У јулу су га непријатно изненадиле гласине да је Гавела постављен за помоћника управника Народног позоришта, с платом која је према Ракитиновим критеријума била незаслужена и раскош, иако му није оспоравао таленат (Дневници, Београд, 3. јул 1940. године).

За Ракитина је уследио још један шок када је сазнао да је Предић смењен с места управника, што је приписао свођењу личних рачуна и сукобљавања

различитих, пре свега материјалних интереса: «То вам је српска освета и српска политика. Многе су пустили <...> Све се то овде манифестује као борба личности, самољубља и интереса. И најболније је у позоришту, туда сви стреме. Све своде тамо и поред њега, и над њим, тј. над позориштем своде своје рачуне. Одлазак Предића из позоришта је велика лекција, посебно у ово време када зависим од тог трећег списка и од решења управника. Дуњуће им да ми умање половину као што је то урадио Војновић и тада ме закуцао. Нећу моћи да издржим с буџетом, чак ни за најнеопходније и при свом мом штедљивом начину живота» (Дневници, Београд, 1. август 1940. године).

Дневници показују потпуно амбивалентан и недоследан однос Ракитина према Предићу: «У сваком случају, тај човек мени никада свесно не би учинио пакост као сви, и Илић и Војновић. Већ да не говорим о [Велимиру] Живојиновићу¹²³ који ме је вређао. Предића не сматрам добрим организатором, него добрим уметником и благим критичарем, али слабим човеком и због тога тврдоглавим. Али свеједно, сад се ништа не може поправити. Живимо међу дивљим Балканцима. Треба увек на све бити спреман» (Дневници, Београд, 2. август 1940. године). «Жао ми је Предића много више него мене њему, али моја жалост њему ништа неће да пружи, а он је мени пуно помогао у најтежем моменту, када ми је Војновић отео огромну суму од плате. Не бих могао да преживим, и сада је исто. Све време се налазим у власти управника, јер својим радом и трудом не могу да оправдам своју плату. Колико редитеља и сви имају представе, а ја не могу и не умем да тражим, смештам и сплеткарим. Предић ми не би отео мој позоришни додатак, а шта ће сад бити? Чини ми се да је Предића судбина прогнала само да би погубили мене» (Дневници, Београд, 4. август 1940. године). Као један од разлога за Предићеву смену је навео његово франкофилство, што је описао као погубно мешање политике у позоришне послове (Дневници, Београд, 10. август 1940. године).

Уследили су дани потпуне неизвесности ко ће заменити Предића: «Шансе за управника се мењају по неколико пута дневно. Пожељно место!!! Рекло би се како је срећна српска уметност када се толика количина људи отима за то одлично

¹²³ Ракитин мисли на период од новембра 1924. до августа 1925. године, када је Живојиновић био управник Народног позоришта (Промена Управе београдског Нар. Позоришта, *Comoedia*, No. 13, Београд, 1924/25, стр. 2).

и материјално обезбеђено место у службеној хијерархији. Отима се зубима, песницама, ноктима за то место. И као да ће доласком новог било шта да се промени?! Никада ништа. Сви они и уметност позоришта су супротни, поларни, антиподни. О уметности народној нико не мисли, гледају само да задовоље своје страсти и осећаје» (Дневници, Београд, 22. август 1940. године).

Гласине које су долазиле из Народног позоришта су биле контрадикторне и понекад нетачне. Ракитин је споменуо да је после смене Предића оставку дао Милачић, па је, и поред свих тешких речи на његов рачун, отишао да му изрази саосећајност тим поводом. «Разлог његове оставке је још и нови репертоарски комитет, који се састоји од људи који су мало познати у позоришту. Чуо сам да су кандидати за директора драме [Владета] Драгутиновић, Пеца Петровић, Раша Плаовић. Дошао нам је Предић у госте. Јако ми је било драго што је дошао весео и бодар. Причао је зашто су га отерали. Ужас! Шта се ради с несрећним београдски позориштем. Кошмар! Најгнусније што може да се замисли, вођење интриге, све то игра некакву улогу, при томе не неважну, у каријерама које се врте око позоришта. И то у четрдесетим годинама 20. века када се цела Европа пребацује на нова начела, када се проповеда некакав здрав национални патриотизам. У ложу се доводе жене, чиновници стоје на стражи. Треба писати о томе какав је то стид и срам. Када су Веснићу рекли да ће да се врати у позориште као директор драме, почео је да псује. Јако ми је било пријатно да поседим са Предићем цео сат. То је безусловно чист човек. Чуо сам дефинитивно да ће директор Драме бити Драгутиновић» (Дневници, Београд, 27. август 1940. године). Међутим, до тога није дошло и Милачић је остао на челу Драме све до Другог светског рата.

У београдским позоришним круговима тих дана Ракитин сведочи: «Све је кипело у потпуној неизвесности. Осим наше позоришне кризе, криза је и у Савезу драматуршких југословенских аутора. Председник Душан Николајевић је дао оставку, што је повезано са образовањем репертоарске комисије за цензуре драма при министарству <...> Скандал на све стране! Увече сам са Предићем отишао на Калемегдан, на Коларчев универзитет <...> Погледали смо два чина „Зле жене“.¹²⁴ Веома ми се допала глумица Андоновић, испоставило се да је то моја ученица

¹²⁴ Комад Јована Стерије Поповића.

Тесић, веома драга. Била је девојка, а сада се удала у Новом Саду и преселили су се сада овде» (Дневници, Београд, 28. август 1940. године).

Када је на радију чуо да је за новог управника постављен Момир Вељковић, с ниподаштавањем је кратко прокоментарисао: «Некакав ученик из гимназије и критичар у „Књижевном гласнику“» (Дневници, Београд, 22. август 1940. године). Недуго потом су се позоришни делатници упознали с Вељковићем: «Никакав утисак. Добро је што је очигледно скроман човек, али и један од претходних управника, за кога не могу ништа лепо да кажем него много тога лошег, такође је био наизглед скроман. Сачекаћу са закључком. Даље, од утисака тог данашњег сусрета са овдашњим режисерима у кабинету управника не могу да не споменем крајње нископоклонички, одвратан, улизички став Греч и Павлова. Посебно прве. То је такво гнусно нископоклоништво, такво псеће понижење и махање репом и пред Плаовићем и пред Петровићем, како је то одвратно – те псеће очи кад виде кост коју ће, ево, да им баци газда. Ја не могу. Веома сам нервозан и грешан према томе човеку, мене све брине и раздражује. И та идиотска наруквица на нози Греч. То је данашњи режисер!!!¹²⁵ Како ме није срамота да обратим на све то пажњу, али у овој свесци ја сам одлучио да будем потпуно искрен према самом себи» (Дневници, Београд, 4. септембар 1940. године).

Нетрпељивост која је понекад прелазила у мржњу према Павлову и Греч је и овог пута била условљена, према Ракитину, њиховим фаворизовањем на његову штету. Наиме, Милачић му је саопштио да је њима, а не Ракитину који се томе надао, по Вељковићевом налогу поверена режија комада «Понор» Ивана Александровича Гончарова, па је записао: «Ако не будем режирао „Понор“ страшно ћу да будем увређен» (Дневници, Београд, 18. септембар 1940. године). Милачић му је обећао да се заложити да Ракитин ипак добије режију «Понора», што се и догодило.

Описујући ситуацију у позоришним круговима као веома лошу, забележио је: «Дуго сам разговарао с Паунковићем. Објавио је рат Раденковићу и Кот. Од свег срца му желим успех. Доста је било лоповлука и разбојништва. Божа Николић је добар човек, али њиме манипулишу и он је у рукама разбојника. Ускоро почиње изборна кампања, борба између секције Удружења и Централне

¹²⁵ За Греч је констатовао и да је «синоним вулгарности, навалентности и малограђанштине. Неука је, дрска и лажљива» (Дневници, Београд, 27. новембар 1940. године).

управе Удружења. Ја остајем по страни, али мени је важно да обрете пажњу на положај глумаца. Можда би се тада и мој ужасан службени положај побољшао, тј. да ми признају године које сам радио по уговору» (Дневници, Београд, 10. септембар 1940. године).

2.1.3 Представа поводом двадесетогодишњице рада у Београду

Од новембра 1939. године Ракитин је испрва повремено, а потом све интензивније, водио белешке о свом тзв. јубилеју, односно представи посвећеној тридесетпетогодишњици његовог позоришног рада, планираној за 1940. годину. У том контексту је изражавао сумњу да ће га Предић пустити у пензију: «Ако иоле могу да радим» (Дневници, Београд, 8. новембар 1939. године).

Обриси јубилеја су почели да се назире у фебруару 1940. године: «Јуља је била код Предића да прича о мом јубилеју. Предложио је да поставим „Не убиј“¹²⁶ или „Ујкин сан“,¹²⁷ што ме не радује, не волим ни једно ни друго, а и да се обнови је тешко, јер нема многих главних улога. Много је бољи Шекспир. То је за цео живот. То је врх. О томе ћу да разговарам с Милачићем. То је круна мог позоришног рада. Предић као да је незадовољан што ја не долазим на своје представе. А коме је то потребно! Шта ћеш, долазићу ако морам, ја сам овде роб. Шта да се ради» (Дневници, Београд, 14. фебруар 1940. године). Затим се осврнуо на двоструке аршине управе: «Предић је болестан. Милачић ми је рекао да дођем код њега у суботу, а сам се разболео. Ето ти – они могу да буду болесни и да не долазе, а ја морам да се болестан јављам на своје представе – иживљавање! Данас сам био у позоришту јер ме је звао Милачић, а он није дошао (чисто српски)» (Дневници, Београд, 17. фебруар 1940. године).

Мучила га је и сумња да ће га супруга, коју је константно описивао као лажљивицу, обманути и направити пропусте у организацији јубилеја. Поводом најпогоднијег термина за одржавање представе, разговарао је с Божидаром Николићем и Раденковићем: «И они одлучно саветују да јубилеј буде у мају, без обзира што ће у априлу да буде јубилеј Душановића. Изабрали смо 9. мај у Удружењу глумаца. Они сматрају да је мај веома добар месец за јубилеје.

¹²⁶ Комад Леонида Андрејева, Ракитин је ову представу први пут режирао 1924. године.

¹²⁷ Фјодора Достојевског, кога је Ракитин претходно поставио 1930. године.

Наравно, због садашње политичке ситуације ништа не можеш да планираш, јер до маја може све да оде до ђавола у сваком тренутку, и сав живот и цела држава. Али управо због тога је важније од свега да се докопам неког новца, ето због чега морам да ризикујем, нема се времена за чекање. Кренуо сам код Милачића да га обавестим о својој одлуци. Када сам му рекао да сам био у Удружењу, он се разгоропадио. Објаснио сам му да сам ишао да се посаветујем о организацији и датуму. Чудан тип Милачић. Чини ми се приглупим и дивље саможивим. Што више живим овде, све више ми је јаснија сва глупост и поквареност квазихеројског црногорског народа. То су крајњи отпаци словенства. Милачић је Црногорац. Паразити» (Дневници, Београд, 19. и 20. фебруар 1940. године).
Прошло је неколико дана док није покушао да се објасни с Милачићем: «Разговарао сам с Милачићем о томе зашто је тако нерасположен према мени (иако ме није брига због тога). Он уверава да је баш супротно, да ме веома поштује. Тај Црногорац са Сорбоном у цепу покварен је као и сви његови сународници. Колико ми је само зла нанео када ме је изопштио из Глумачке школе када ми је то било најпотребније, а на моје место довео Драгутиновића и Греч. Колико шамара, патње и туге сам овде доживео. Још он мене пита да ли сам озбиљан када га питам да ли он има нешто против мене. Каква пакосна крокодилска наивност. Отпаци словенства ти Црногорци, а сви Словени су отпаци цивилизације. А када бих само могао да се вратим у Русију. Мржња према овој држави ме је свуда пратила. И с њом бих отишао у гроб» (Дневници, Београд, 23. фебруар 1940. године)

Да би остварио своје планове, пре свега везане за зараду, са супругом и сарадницима је разматрао начине како да се прода што више карата: «Страшно много посла. Од Руса осим пар њих немам баш коме да се обратим поводом карата. Сутра треба да напишем молбу и да предам директору драме» (Дневници, Београд, 21. фебруар 1940. године).

Почетком марта је преломио да би за јубилеј највише волео да режира руску драму, и то нову, уместо да обнавља нешто из претходног периода: «Замолио сам Предића за „Шуму“ Островског уместо „Дивље патке“.¹²⁸ У почетку се томе обрадовао и чак је кренуо са мном да дели улоге за „Шуму“,

¹²⁸ Прва Ракитинова режија Ибзеновог комада «Дивља патка» у Народном позоришту је била 1935. године.

после је одједном тврдоглаво рекао да неће опет Островског у истој сезони („Девојка без мираза“). Потом је умислио да то ја радим против Павлова и Греч. Једном речју, ништа нема од тога!!! „Еквиноциј“ су такође дали другом, ја сам остао без посла за целу ову сезону. Ја више да разговарам с управником о мом јубилеју нећу, а с Милачићем још поодавно. Бог с њима, после толико увреда и мука знам да наклоност никада нећу добити, ни морално за све своје увреде и патње овде међу дивљим, незахвалним балканским Словенима. Знам да ће неко некада од њих да ме спомене по добру и схватиће све увреде које сам претрпео овде, а за мог живота сатисфакцију видети и чути нећу. Сви људи који су ме угњетавали: Момчило Милошевић, [Драгослав] Илић, Војновић, Р[анко]. Младеновић, Веснић, Милачић – сви они са задовољством сада само констатују моју уметничку смрт. Предић ми није дао да васкрснем, није ми поверовао да нешто могу. Ма, нека, Бог с њим. Моје време је прошло. Тако ми није интересантан мој успех или понор» (Дневници, Београд, 2. март 1940. године). Поменуте руководиоце Народног позоришта је сматрао директно одговорним за ниско звање које је имао у радном окружењу: «Добио сам звање члана позоришта, а не режисера. Каква срамота. Овде је то велика разлика. То [време] које сам провео у Русији као глумац и режисер, нису уопште уважили, а ти који су ме највише понизили су напредовали: Момчило Милошевић, Драгослав Илић, Брано Војновић» (Дневници, Београд, 16. март 1940. године).

Као и много пута пре и после овог случаја, Ракитин је брзо одустајао од коначних одлука које је наводно донео, те је већ 6. марта предложио Предићу и Милачићу да за јубилеј постави «Понор» Гончарова, а наредног дана је у позоришту с Паунковићем и Јованом Николићем из Удружења глумаца Краљевине СХС направио списак чланова организационог комитета за јубилеј (Дневници, Београд, 6. и 7. март 1940. године). Међутим, када је из Кишињева добио текст «Понора» прилагођен за режију, схватио је: «Како је наивно, да ли ће доћи до те искварене снобовске публике, која сада доминира у позоришту <...> А брине ме и то што „Понор“ није баш славно прошао у Русији, како ли ће тек код Срба <...>» (Дневници, Београд, 15. март 1940. године).

Глумица Деса Дугалић му је саветовала да пред јубилеј треба да режира још једну представу, како би «повратио интересовање публике за себе»: «Делује

веома могуће, али наше свиње – управа неће да допусти. Једино можда Островског. Павлов и Греч су моји целати, а и они сами шугаво пролазе и код публике и у штампи, а како су писали о њима раније. Треба мање мислити о позоришту. Па и Деса, и она се више брине о себи како бих је нашао и дао јој улогу. Колико се само пута и она окретала од мене <...> Јасно је да она која не игра ништа хоће да добије улогу код мене» (Дневници, Београд, 14. и 19. март 1940. године).

Због сумњи у могући исход представе «Понор», Ракитин је предложио управи да за јубилеј режира трагедију «Цар Фјодор Иванович» Алексеја Толстоја. «Милачић ми је обећао помоћ, а Предић је мој избор драме за јубилеј искритиковао, рекавши да је драма тешка и да ће да ваља само једанпут. Решио сам да одложим свој јубилеј за октобар, али уз услов да драма буде „Шума“ Островског. Тако сам рекао и Предићу. Он је почео на то: а како ће Павлов, шта ће он онда да режира ако исто пожели „Шуму“. Страшно. Значи сав мој благослов уметнички и материјални зависи од г. Павлова? Кога он пожели да игра и да режира следеће сезоне??!! Када сам му рекао да сам ја једно, а он друго и да ме он уопште не занима, рекао је да је Павлову оставио Островског» (Дневници, Београд, 21, 24. и 26. март 1940. године).

Милачић се сагласио да јубилеј буде одложен до октобра и подржао Ракитинов предлог да то буде «Шума». Приликом договора с Милачићем бележи: «Код њега је био и Крунић који је веома топло говорио о мени. Крунић је прави друг, од свег срца му хвала, како мало имам таквих људи који се тако односе према мени. Све непријатељи, а зашто, ја никоме зло нисам учинио, а немају на чему ни да ми завиде. Као уметник сам одавно завршио (али то наравно у њиховим очима)». С одлуком о одлагању јубилеја за јесен су се једногласно сложили и глумци с којима је Ракитин том приликом намеравао да сарађује (Дневници, Београд, 27. и 31. март 1940. године). Међутим, из Удружења глумаца су га обавестили да ће у тој сезони бити одржано чак пет јубилеја, па се забринуо да би могао да буде заборављен. Због тога је још више желео да добије чврста уверавања за октобар. (Дневници, Београд, 15. април 1940. године). Осим тога, Милачић му је указао да би у октобру могао да избије рат и поквари све планове

за јубилеј. Ракитин је наивно одговорио да не верује у рат и додао: «Треба да верујемо да ће се Балкан спасити» (Дневници, Београд, 25. април 1940. године).

Писању о јубилеју се вратио после премијерног извођења представе «Кањош Мацедоновић» и расподеле драма за нову сезону у јуну 1940. године, када је потврђено да ће режирати «Шуму» Островског. Одмах након тога је започео преправке превода комада, а с режијом је намеравао да почне одмах после летњег одмора (Дневници, Београд, 25. и 28. јун 1940. године). Преправке је извршио с Петром Петровићем, констатујући: «Превод [Миодрага] Пешића је јако лош. Очигледно је користио стари превод Јована Максимовића који се баш није слагао с оригиналом». Решења за декорацију, упркос свежим успоменама на проблеме у сарадњи, разматрао је с Беложанским (Дневници, Београд, 8. јул 1940. године), док је костиме требало да осмисли Жедрински (Дневници, Београд, 14. октобар 1940. године).

Са Предићем је разматрао потенцијалну поделу улога, полазећи од тога да Марко Маринковић није био погодан за улогу Аркадија Счастливцева: «Оставља јак утисак и немир». Сматрао је да је за тај лик много више одговарао Цветковић по свом унутрашњем хумору, притом истичући: «Али се страшно бојим недисциплинованог односа према раду и потпуне неспособности да научи текст и да влада њиме, што ме присиљава да дам улогу глумцу који мање одговара, али на кога више могу да се ослоним» (Дневници, Београд, 15. јул 1940. године).

У паузама прављења планова за јубилеј је размишљао да одабере неку улогу и да је одигра на руски начин у Руском дому (Дневници, Београд, 23. јул 1940. године). Због Предићеве смене и могућности избијања рата, као и чињенице да се надлежни министар још увек није сагласио, у другој половини августа је веома могућим сматрао да јубилеја неће ни бити (Дневници, Београд, 19. август 1940. године).

Упркос сумњама, крај летњег одмора означио је почетак озбиљнијег рада на представи: «Прва проба „Шуме“. Прочитали смо четири чина. Изненадио је Марко Маринковић, који је своју улогу већ научио напамет. С једне стране то је добро, а с друге лоше. Она може да му досади и може да почне да је заборавља, а осим тога, почеће да пропушта пробе, јер ће други да заостају и тешко ће му бити да иде заједно с њима. Најгори од свих је Живановић, који уопште не разуме где

је искреност, а где игра. Ето, то сам данас констатовао на проби. Затим још једно. [Светолик] Никичевић није задовољан улогом. Нису били Душановић, Паунковић и В[ојислав Воја]. Јовановић» (Дневници, Београд, 23. август 1940. године). Уследиле су готово свакодневне пробе. После шестог радног дана је записао је: «Живановић је сељак и лоше ће да испадне. Интонација се расплињује и нелогична је. Мораће да се учи наглас. Тај глумац је мало заинтересован и нема иницијативу. Брине ме одсуство Паунковића и Душановића, када ће да их врате са војне вежбе. Сезона почиње 6. септембра на краљев рођендан. Иде „Кањош Мацедоновић“ где обојица глуме и немаш с ким да их замениш. Биће мука да се обнови» (Дневници, Београд, 29. август 1940. године).

У склопу припрема за јубилеј је ишао на фотографисање и тада је настала његова најчувенија фотографија, која се налази у готово свим публикацијама посвећеним Ракитину: «Све је тако некако изгледало глупо. Ах, како сам био смешан сам себи када ми је фотограф вртео главу с накривљеним лицем и намештао је пред апаратом у нарочито неприродној пози. Како ме је то подсетило на давна времена детињства, када су гледали у апарат када ће одатле да излети птичица. Фотографисао сам се и са шеширом и без шешира, с наочарима и без њих. И тако и овако. И то све због мог јубилеја. Ах, како бих те паре употребио на нешто друго, више неопходно, и ћебе и шешир, а да већ не говорим о Љуљи. Сада ће да буду само расходи, а приходи су још неизвесни» (Дневници, Београд, 5. септембар 1940. године). Помоћ у организацији јубилеја, пре свега по питању продаје улазница, обећали су му његови ученици из Глумачке школе.

Ракитин је по свом препознатљивом маниру повремено у дневницима описивао ток појединих фаза рада на представи: «Дванаеста проба „Шуме“. Данас на проби није било много глумаца. Некако сам мизансценирао трећи чин. Сметало ми је то што се нисам баш најбоље спремио. Боље не припремати мизансцене, него их радити на проби. Али за то је потребно да сви буду на проби» (Дневници, Београд, 10. септембар 1940. године). На четрнаестој проби се бавио трећим чином: «Незадовољан сам својим мизансценама. Смета и то што нема Душановића. То ме буну. Још ме брине датум јубилеја. У решењу министра пише у току октобра, а нема тачног датума» (Дневници, Београд, 16. септембар 1940. године). После шеснаесте пробе је закључио: «Мало се бавим питањем

мизансцена, а све мислим на искреност и бригу, то је најважније. Мизансцен нема у старој драми такав значај као у савременој, где покрет прати емоцију. Нећу да модернизујем „Шуму“ – [то је – Т. Ж.] светиња и нека дође до срца гледаоца у том наивном виду, као што се играло у старој Русији мог времена» (Дневници, Београд, 19. септембар 1940. године).

У међувремену, настали су проблеми у сарадњи с Беложанским на сценографији: «У позоришту сам седео код Веље Јовановића и видео ужасне скице Беложанског за „Шуму“. Ништа заједничко с оним што сам му дао. Ништа не личи на део парка (трећи чин) с кућом и на други део с језером. Он је урадио такав нацрт „Шуме“ (другог чина) какав већ имам и поново не треба да се ради» (Дневници, Београд, 17. септембар 1940. године).

Упоредо с режирањем представе, Ракитин се освртао и на техничке припреме за јубилеј, као што је рекламирање, гајећи бојазан да би то могло негативно да утиче на крајњи резултат, који је он наглашено поистовећивао и мерио искључиво с потенцијалним приходом. «Данас се у новинама појавио портрет Воје Јовановића чији је бенефис после мог јубилеја, а реклама је кренула још пре моје рекламе. Другарски!!» (Дневници, Београд, 20. септембар 1940. године). Међутим, када је добио плакат за његов јубилеј, био је веома задовољан, јер су изгледали «одлично, свечано» (Дневници, Београд, 24. септембар 1940. године).

Због неповерења у супругу је био принуђен да се позабави и питањем продаје карата: «Љуља уместо да се распитује око продаје карата, трућа глупости. Овде је потребна савршена организација и систем, а Љуља не да их нема, него је све глупља и празнија. Она је несрећно биће за све! Тако сам пао духом» (Дневници, Београд, 22. септембар 1940. године). Стога се с колегама из Удружења глумаца ангажовао на одређивању цена карата, као и на проналажењу најпогоднијих личности које би помогле у самој продаји: «Замолио сам [Стефанију] Ленску, нашу дивну глумицу да специјално преузме на себе продају карата за моју представу. Ја сам с њом био у добрим односима. Кад смо се вратили, затекли смо код нас Вању Марковић, а Теја [Тадић] је дошао касније. Обећали су ми да ће да помогну око продаје карата по банкама и продавницама. Сам ја то не могу да радим, срамота, понизно и недостојно мене. Данас сам се

мало умирио. Много значи да се установе цене карата. Српски глумци продају карте, иду и интригирају друштво, познанике, пријатеље, тргују с њима без гриже савести. Данас смо, хвала Богу, уз учешће оперског тенора Др[агутина]. Петровића, који се умешао у наш разговор у Удружењу, успели да дођемо до здравог и практичног решења да поделимо салу за гледаоце на три појаса и да на крају партера оставимо баш јефтина места од педесет динара» (Дневници, Београд, 23. септембар 1940. године).

Био је веома захвалан Вањи Марковић и Теји Тадићу због настојања да му помогну и због «увреда које трпе продавајући карте», као и Невенки Урбановој, Маргити Гити Предић-Нушић и Софији Вукадиновић, које су продале доста карата док га је однос других сарадника разочарао: «Ни [Љубинка] Бобићева, моја ученица, ни Мата Милошевић, ни Деса Дугалић, нико није узео карте за продају. А сви они се уздају у моју дисциплину и моје центлменство!!! Све више и више горко размишљам како сви моји бивши ученици и ученице не памте моју доброту и не помажу ми око продаје карата, како је то тужно. Јуче сам написао писмо Мати, тј. молбу због карата» (Дневници, Београд, 9. 10. 15. и 17. октобар 1940. године).

Дирнула га је и писмена молба Предића да га укључи у комитет у част јубилеја. Записао је и супротне ситуације: «Страшне увреде и понижење када се руски капиталисти, господа Халитчеви и Иљини нису одазвали за учешће на мом јубилеју. То је тако увредљиво. Чини се да се често дешава да се позвана господа не одазивају на позиве у комитет» (Дневници, Београд, 1. и 2. октобар 1940. године). Поводом пасивног односа сународника према његовом јубилеју, неколико дана касније је забележио: «Руси неће да ми помогну око продаје карата, Бог с њима!» (Дневници, Београд, 6. октобар 1940. године). Насупрот томе, пријало му је да прочита интервју у «Политици» с Милачићем «о томе да је у позоришту остао само један професионални режисер – Ракитин»: «То ми је, наравно, било веома пријатно. Тако сам се много овде напатио и намучио. То је, наравно, изнуђена констатација, јер је Милачић хтео да истакне неправду која је учињена према [Бојану] Ступици и Гавели» (Дневници, Београд, 8. октобар 1940. године).

Интересантна и за Ракитина болно-сетна епизода био је покушај његове супруге да «бољшевичкој амбасади» прода карте за ложу. Приликом посете амбасади: «Изигравала је странкињу која говори руски. Вања је била с њом. Мисију замало да крунише успехом, јер је тамо нека Јеврејка захтевала да министру буде достављен позив у коверти и свечано. Истина, ма шта год рекао, макар и олош, али ипак је Русија. Љуљу је ухватио горак осећај туге и зависти. Тамо је отаџбина, а овде притворство и сва импозантна раскош тог дворца и белих мермерних стубова и то што је то Русија. Русијо, ми смо те заувек изгубили, преварени честити идиоти, али такви ћемо и умрети, Дон Кихоти, које тако туку, а они све верују и надају се» (Дневници, Београд, 3. октобар 1940. године). Совјетске дипломате су испрва резервисале ложе, а затим одустале, а исто су поступили и Немци: «То ми је лекција за убудуће да немам посла с олошем. То пишем о овим првим, ови други <...> Настављам да их не волим, али видим Хитлера као великог човека и мистичну личност» (Дневници, Београд, 17. октобар 1940. године).

У контексту потенцијалних претњи по успех јубилеја пратио је распламсали сукоб централне и локалне управе Удружења глумаца, због чијих састанака је долазило до одлагања појединих проба. Сам се ставио на страну локалне, тј. београдске дирекције: «Захваљујући централној, овде цветају Павлов и Греч, краде Жуков. То је тамна страна Удружења – Југоконцерт. Колико се накрало!!! Гнусно! Јако ми је жао Боже Николића, милог човека, али зашто се окружио одређеним субјектима ([Александар] Туцаковић, итд). Ја сам ускратио свој глас Божи Николићу и, наравно, изазвао тиме увреду у том друштву. То ми неће опростити. Ја сам руски роб у овој земљи и немам привилегије као нпр. Греч и Павлов, који су пре неколико година за божићни концерт добили 7000 динара. А ја сам се окористио тако што ми је Раденковић „учинио“ и дао стан на петом спрату скупље, него странцу (не глумцу) на првом спрату» (Дневници, Београд, 24. септембар 1940. године).

Имајући у виду важну улогу Удружења у организацији јубилеја, написао је: «Све претумбације тамо су ми веома важне и за репрезентацију и за џеп» (Дневници, Београд, 24. септембар 1940. године), док је на дан избора забележио: «Ако победи Божа Николић, а с њим и Раденковић, наравно, то ће страшно да ме

увреди <...> Данашњи избори ме веома брину, јер ће имати огроман утицај на мој јубилеј». На његову радост, та струја, којој је припадао и «талентовани подлац и лопов» Жуков је доживела пораз: «Жуков ми је учинио много зла. Његов пад доказује да постоји одмазда и Божија правда. Увек се радујем када тријумфује правда на земљи, а то је тако ретко» (Дневници, Београд, 26. септембар 1940. године).

Рад на представи је настављен после избора у Удружењу, те је поводом 22. пробе коментарисао: «Глумци се скупљају тако слабо, с таквим кашњењем, тако неуспешно, тако лењо. Овде су навикли да за све треба да игра режисер на пробама, а глумци ако им одговара и ако им није тешко да имитирају режисера. Труде се да понекад то ураде због изгледа, што је веома ретко, нешто у њима остане и до саме представе, тј. нешто и донесу <...> Данас је Дара Милошевић изјавила да је закаснила због демонстрација на улицама. М[арко]. Маринковић и Живановић уопште нису дошли, позивајући се на то да сам ја рекао јуче да ћемо пробати први чин. Паранос увек касни, јер живи у Раковици. Ето, због тога и немам вољу да радим» (Дневници, Београд, 28. септембар 1940. године).

Слична ситуације се поновила и на наредним пробама: «Како су лењи глумци да пробају. Како не воле да постигну нешто више! То сам још једном осетио и данас на проби. Само се жале, негодују и никако им није јасно зашто и због чега не ураде ништа како треба. Затим, вечити изговори да сам ја другачије показао данас него јуче – магарци» (Дневници, Београд, 30. септембар 1940. године).

«Данашња проба ме је веома огорчила. Улоге још не знају, без обзира на велики број проба. Паранос је срамота. Таква улога и ништа. Данас је био Душановић и ја сам мизансценирао трећи чин. По атмосфери комад иде, али није све глатко» (Дневници, Београд, 1. октобар 1940. године). На 25. проби поновила се опет иста прича: «глумци не долазе, болесни су. Главни проблем је у томе што глумци још не знају добро текст. Паранос не разуме довољно свој текст. Није довољно кокетна, није довољно искрена у свом претварању. Није довољно беспомоћна, није довољно заљубљена, није довољно умиљата. Живановић треба после сцене с Осмобратовом у трећем чину такође да одигра сцену одушевљења и умиљења пред добротинитељима – Гурмишском. Драма је изузетна, генијална.

Што се више у њу удубљујеш – какво богатство за глумца» (Дневници, Београд, 2. октобар 1940. године). «Како је тешко овде с глумцима. Не можеш да будеш миран, јер и уиграна улога може одједном да се стровали, такви као Живановић могу одједном да постану фалш и лажни. Такав ми је утисак после данашње пробе. Јако је пуно места где Живановић једноставно строваљује улогу» (Дневници, Београд, 3. октобар 1940. године).

После 27. пробе, којом је био задовољан, сазнао је да се код Милачића налазио Станислав Винавер: «Он је на молбу нашег новог управника због рекламе или не знам због чега одлучио да пусти у радио емисији сцену рада у позоришту, тј. рад на пробама и заједно с тим све техничке стране пробе: поставку декорације, звук грома, олује, итд. За испуњење тога на фону текста потребна је, наравно, помоћ режисера и техничког шефа. Винавер се обратио Милачићу, који му је препоручио мене, имајући у виду рекламу пробе за мој јубилеј, тј. да би се на радију изрекламирала „Шума“, односно како је ја припремам. Ишао сам код Веље Јовановића у позориште да видим шта он мисли о идеји Винавера. Добио сам груб одговор као да сам се ја сам трпао. Глупости! Сутра ћу да кажем Винаверу да без Јовановића не могу да добијем ни сцену, ни раднике, ни техничке ефекте» (Дневници, Београд, 4. октобар 1940. године).

Винавер је успео да придобије Јовановића за своју намеру, па је договорено да сними 28. Пробу: «Глумцима се та идеја очигледно није свидела, без обзира на то што је долазила од управника, а Срби, ако долази од начелства, извршавају без поговора, мада мало сикћу, а после осуђују. Емисија ће бити у уторак. Издвојио сам четврти чин, где је више патоса, где можеш да пустиш и пијане иза кулиса, где има и смешних сцена и по мом убеђењу комад иде добро. Још мало шлифовања. И Живановић да се ослободи од својих идиотских покрета махања рукама. И тако сам се ја, што се тиче одбијања представе, умирио. Али то није главно. Главна је зарада. Да ли ћу зарадити? То је кардинално питање за мене» (Дневници, Београд, 5. октобар 1940. године). Генерално незадовољан односом глумаца према послу, посебно сталним изношењем прохтева и молби, а затим осећајем да нису ценили и разумели то што је свакоме хтео да изађе у сусрет, те да су навикли само на наредбе, поводом снимања за радио је забележио да је био неискрен приликом давања изјаве: «Причао сам у емисији на радију како

глумци никада не лажу, једном речју глупост, по мом мишљењу ништа није било како треба» (Дневници, Београд, 8. октобар 1940. године).

На 34. проби су се бавили целим комадом, а на 36. су први пут пробали на сцени: «Проба је каснила због Паунковића на кога сам се наљутио и викао. За време петог чина сам седео и пушио у гледалишту. Нико ми није рекао да је горе био управник на последњем чину. Могу да ме казне. Сигурно су му напричали да сам неспособан за рад или још неку пакост» (Дневници, Београд, 12. и 15. октобар 1940. године). После 39. пробе догодила му се још једна непријатност: «Идиот управник је из неког разлога увео дневне представе. За ученике четвртком и на дан мог јубилеја одредио је представу „Орфеј [и Еуридика – Т. Ж.]“ [Кристофа Вилибалда] Глука. То никада није било да на дан прославе и то још премијере да организују две представе, а ја с мојом срећом, само ми је још то требало. Био сам потпуно затечен, убијен, потонуо. Осим тога што ће се дневне представе завршити у 6 сати, а у 6 сати ће већ да почну да долазе људи с честиткама. Где ће сви они да буду. Ах, како ме неће! Ах, колико препрека, проклетства, баксузлука, колико мука треба да преживим, колико увреда. Шта све нисам морао да трпим у овом позоришту. Нека су проклети ти Срби. Поредим их с најнижим на свету што постоји, као и руску емиграцију, Руси у Београду – звери и дивље звери» (Дневници, Београд, 18. октобар 1940. године).

Три дана касније је одржана техничка проба, а Ракитинови утисци су били далеко повољнији: «Све је веома добро, а такође и помпезно. Све је у руском стилу, архитектуре кућа и балкони – доксати, али мало тесно за мере и високо. Бојим се да ће глумци да се уплаше, нарочито Паранос. Соба у првом и петом чину је дивна, то је још из модернизоване овдашње „Пикове даме“» (Дневници, Београд, 21. октобар 1940. године). Потом је уследила прва генерална проба: «Прошла је добро, иако Живановић све иде назад, а никако напред. Донели су костиме у доста хаотичном стању. Шта је коме, шта је за кога нико од гардеробера није знао. Потпуни хаос. Мушки костими највећим делом су стари, само преправљени. Глумци се нису нашминкали, јер нису добили костиме. Фризери и власуљари су рекли да не могу да лепе браде и бркове, јер немају алкохол (одавно га већ нема у граду). Хаос се продужио до 11 сати и тек тада смо

почели пробу. Милачић је био потпуно задовољан. Тапшао је јако. Уосталом верујем да ће некако да испадне» (Дневници, Београд, 21. октобар 1940. године).

Друга генерална проба је одржана 23. октобра, уз присуство новинара: «Све је ишло добро осим последњег чина, када је Живановић тако збрзао, тако је смутио своја најразигранија места у улози – то је пети чин. Затим је певање у четвртом чину било сувише гласно. Декорације су велелепне. Сви костими су веома упечатљиви. Марко Маринковић је по савету Крунића почео да се буни што су га обукли у црквени костим. Затим колико гравира. Увек је Аркашка?? У уском једноделном веома светлом костиму (личи на кловна), у томе је лепота старог позоришта» (Дневници, Београд, 23. октобар 1940. године).

Вече пред јубилеј је забележио да је у питању значајан дан у његовом животу, нарочито у деценијама проведеним у Србији, које је веома једноставно сумирао у неколико реченица, посматрајући га из два аспекта, материјалног и моралног: «Мојим српским дугим радом материјално ја нећу бити задовољан. Остаћу исто тако сиромашан какав сам и био, али морално сам задовољан». Осврнуо и се и на топао однос штампе према њему (Дневници, Београд, 23. октобар 1940. године), али је одмах након тога наставио да потенцира финансијски аспект представе, уз уверење «да ће зарада бити доста бедна, али бар за неки кућерак у некој провинцији» (Дневници, Београд, 24. октобар 1940. године).

Представа «Шума» је одиграна 24. октобра, а Ракитин је имао осећај да ће упамтити сваку ситницу, уз осећај да се «испод изгледа спољашњег задовољства у људској души дешавају стихијске претумбације, сећања, туге, кајања, некакве последње наде и муке <...>». «Коначно је дошао тај дугоочекивани дан, када могу да купим кућерак било где и да испраћам живот. Још давно сам бројао недеље у календару када ћу да ставим новац у џеп и постанем слободан и независан. И ето, коначно је дошао и тај дугоочекивани дан. Драма је готова, декорације, костими – све, све је готово. И данас ће се све десити. Мој тријумф, успех драме и на крају новац. Али некакав чудан осећај одсуства радости. Уместо ликовања, уместо веселја, уместо спокоја да ће у позоришту све бити крцато до последњег места. Пуно <...> Раније су постојале наде да ће бити пуно, затим су се смениле да ће бити добро, затим да ће бити солидно. Ах, како је грозно када се на такав дан

осећаш отровано, поломљено због тога што се руши све, а ти мораш да правиш весело, спокојно лице. А у глави једна мисао, проклети новац. Теше те да је сад страшна скупоћа, што због европског рата и због могућег рата овде, због скупоће сада не сме да се рачуна на то како је било чак пола године раније, не помињући шта је било пре 3, 4 године. И ево ја стојим пред разочарењем. Чврсто знам да ће тако и бити, а између тога мислим „одједном“, а „одједном“, а одједном ће да се деси чудо» (Дневници, Београд, 24. октобар 1940. године).

Ракитинове мрачне слутње о скромним, чак незадовољавајућим приходима су се обистиниле, па је томе посвећен највећи део сачуваних дневничких записа посвећених дану јубилеја, док је уметничка страна представе, што би потенцијално било интересантно театролозима, потпуно запостављена: «Да – и овде само патња и потпуно разочарење, само једно је преда мном – сиромаштво! Зарада је толико слаба да су чак моја скромна надања доживела потпуни фијаско. То је било мизерно. Доживео сам такав материјални крах, какав чак не могу ни да замислим. Цела зарада је износила 40.000 [динара – Т. Ж.], а сваки јубилеј је давао 75, 85, 100.000.¹²⁹ Каква је то срамота за Србе – у њиховим материјалистичким очима новац је овде све! Какав огроман презир ја изазивам код Срба! Какву иронију! Они су били убеђени да ће Руси да стану зидом за мене – они пак не знају сву мржњу Руса према свакоме ко није богат, ко се држи независно! Добио сам данас орден Св. Саве III степена. Требало је да добијем II [степен – Т. Ж.], тј. звезду и орден на врату, само да министар [просвете Антон – Т. Ж.] Корошец већ није то потписао, али наредба је већ била потписана. Ах, како би ми то дало огромно и духовно и морално задовољство, јер такав орден још нико од глумаца није добио и то би била сензација. И овде нисам имао среће, да не причам о новцу, о проклетом оруђу постојања. Описаћу сву церемонију укратко. Осећао сам се глупо, али не свечано, нисам осећао срећу, све због новца. Стајао сам иза кулиса. Око мене Деса Дугалић и Ида Прегарц. Шалиле су се ко ће с леве и десне стране да ме поведе. Аплаузи искрени и дирљиви». У дневнику после овог недостаје десет страница текста, од којих је сачувано само неколико теза из

¹²⁹ Касније је сазнао да је Војислав Јовановић за свој јубилеј зарадио више од 100.000 динара. «Какав ужас – позавидео сам. То је одвратно, али ипак то је тако – позавидео сам. А још и друго. Ако је безначајан српски глумац тако могао да се обогати, сам са женом својом продајући карте, без икакве помоћи са стране, а ја уз помоћ својих ученика нисам могао да зарадим чак ни половину тога» (Дневници, Београд, 1. децембар 1940. године).

касније дописаног садржаја свеске: «Гледао сам представу иза кулиса и дивио се. Представа „Шума“ је прошла очаравајуће. Глумци су били одлични. Банкет после представе у „Акваријуму“. Коњовић – позив као хонорарног предавача на Музичкој академији. Сребрни венац од управе позоришта и Удружења глумаца. Табакера од ученика - Теја Тадић од Уметничког позоришта» (Дневници, Београд, 25. октобар 1940. године).

Уследиле су нова извођења «Шуме», за која су се добро продавале карте. Ракитин је забележио да су 29. октобра на представи били «Совјети»: «Сигурно бране представу» (Дневници, Београд, 29. октобар 1940. године). Међутим, после две недеље Ракитин је сазнао: «Почели су да пропуштају тако добру представу, која прави добру зараду, а тиме и убијају драму, која ће од дугог лежања у архиви престати да даје прилив. Почео сам да протестујем код управника Недића зашто су уклонили моју представу. Рекли су ми да је нешто неочекивано искрсло. Ништа нисам могао да изразим, али знам само једно, да је тамо хаос у опери, јер опером руководи каријериста [Ловро] Матачић» (Дневници, Београд, 23. новембар 1940. године). Касније је добио објашњење да је управник одлучио да се уместо «Шуме» даје комад «Цврчак» Павлова и Греч (Дневници, Београд, 15. децембар 1940. године).

2.1.4 Последње године у Београду

Недељу дана после јубилеја посветио се раду на представи «Понор», коју није завршио.¹³⁰ Читања текста су се одвијала у гардероби, у неадекватним условима (Дневници, Београд, 31. октобар 1940. године), али уз добро залагање и квалитетан рад Раше Плаовића¹³¹ и Даре Милошевић (Дневници, Београд, 5. новембар 1940. године). Упоређујући текст «Понора» прилагођен за позориште и оригиналну верзију романа, дошао је до закључка: «Проклети Чех инсценатор [Јан Бор] сам је дописао тамо много тако подлог, специјално карактеристичног за тадашњу робовласничку Русију. Волохов, на пример, говори велике тираде о

¹³⁰ *Театрографија*, стр. 388.

¹³¹ Много година касније је добио вест од Мате Милошевића да су тадашње југословенске власти зидале кућу Плаовићу као заслужном уметнику, што је Ракитин назвао копирањем поступака совјетских власти (Дневници, Нови Сад, 15. јануар 1951. године).

мушкарцу, које Гончаров није ни помислио да повери Марку. Зашто је то тако, па јасно, проклета подла чешка душица навикла је да благи стару Русију, коју нису ни познавали, али су је изучавали према подлој наметнутој књижевности и као мајмуни сада не могу да забораве о томе у Прагу <...> Јан Бор је лош мајстор, он апсолутно није осетио ни дух романа, ни лепоту душевне бабе и целе њене трагедије, када се најважнија радња у роману, објашњење Вере и бабе, дешава испред куће, у башти. Такво неразумевање је варварство и срамота» (Дневници, Београд, 9. новембар 1940. године).

Полазећи од става да је «Бор унаказио» роман Гончарова, Ракитин је предложио Недићу да се комад одложи како би могли да «прочешљају целу обраду у смислу опасних места које је грозни Чех на своју руку унео и која могу да послуже [као повод – Т. Ж.] да се «Понор» скине с репертоара <...>», настављајући: «Јер ово није Русија где би скидање Гончаровљевог „Понора“ због правила цензуре могло да послужи као вечни срам и стид владине цензуре <...> Управник се потпуно сложио са мном, прво због тога што је у данашње време опасно ризиковати са драмом и огромним уложеним трудом да би се изложили ризику да драма буде скинута с репертоара, а као друго, обрада драме ће јако дуго трајати, што ће натерати публику да иде у Загреб да гледа представу, као што је и бивало. Због тога је прихватио мој предлог да испочетка прегледам и прерадим целу инсценацију руководећи се текстом Гончарова, а не чешком фантазијом и тенденцијом» (Дневници, Београд, 11. новембар 1940. године).

Касније је више пута поновио да је рад на преправци текста «Понора», уз помоћ Раше Плаовића, текао веома споро: «Летим по огромном тексту Гончарова и једва успевам да нађем нешто слично ономе што је проклети Чех узео за своју обраду. На крају крајева, страшно ми је све то досадило. Обрада не може да се поправи, јер тако мало личи на роман» (Дневници, Београд, 15. новембар 1940. године). Додатно га је демотивисала свеукупна ситуација у позоришту и држави: «Управи сада очигледно није до представе, када у позоришту влада хаос у свему, и на сцени, и у администрацији. С једне стране, глумце мобилишу, као и сваког директора драме, затим хаос с такозваним трећим списком за који се интересује много људи, а има и таквих за које је то најважније (трећи списак, јер им је плата по групи јако мала). Од таквих смо у Драми на првом месту Дара Милошевић и ја.

Али трећи списак и ако буде постојао, то само на крају месеца и то чак срезано. Потпуно одсуство контроле и шпекулисање у умовима и у раду, затим ту је и цензурни комитет, његова свирепост, затим бег [Пина] Млакара – идиота, балетског мајстора, коме су дали место, време, а он неочекивано побегао. Између осталог, због њега су нас, Дрину, истерали из наше сале за пробу. Ништа не можеш да урадиш ако на месту управника седи човек који се боји свега и који није слободан у својим поступцима, и који се не разуме у позориште (а такви су мање – више сви, осим Предића) <...> У сваком случају, не предајем се тако брзо да бих послао „Понор” у архиву као ономад „Идиота”» (Дневници, Београд, 13. новембар 1940. године).

Одлазећи у позориште на читање текста «Понора» примећивао је готово потпуно одсуство глумаца, који су отишли на гостовања у Загреб и Сарајево, док су «[Драгољуб] Гошић и Драгутиновић насилно улетели у репертоар са својим драмама, хоће славу по сваку цену. Ах, како бих био смирен да сам у њиховој платној групи, и тако обезбеђен као они. Идиоти, свеједно их се нико неће сећати по томе и неће им се захвалити у овој земљи злој и незахвалној <...> Господе, како сам усамљен <...> Сви око мене су ми незанимљиви, вероватно и ја њима» (Дневници, Београд, 15. новембар 1940. године).

И приликом рада на «Понору» поновила се Ракитинова резигнација због односа појединих глумаца према послу и улогама које су им поверене. После једног од читања, испровоциран чињеницом да није завршио планирани посао јер се Божидар Дрнић жалио на бол у грлу, забележио је: «Такви радници су или болесни, или уморни, или нерасположени. Све је то неистина. Они не умеју да раде и чекају да им режисер сажваће и стави у уста улогу, а они ће да је прогутају пред публиком» (Дневници, Београд, 18. новембар 1940. године). Три дана касније, «Милан Поповић је дозволио себи да протестује због улоге Козлова. То се већ одавно дешава с том улогом. Раније ју је играо Ст. Петровић, таленат из Загреба, затим Пеца Петровић, сада трећи Милан Поповић и сви протестују, незадовољни су улогом. Све то трпим зато што не могу да радим када видим незадовољно зло лице. Зато прихватам свакакве отказе, незадовољства. Боље је радити на представи, него с глумцима без жеље, без циља и амбиција. Цветковић је данас опет изразио незадовољство својом улогом. Другови ће да му се

подсмевају што игра љубавника. А другови се не смеју када сами играју и хероје и љубавнике и упропашћавају улоге. На мене све то страшно делује, све ме то нервира, јер већ унапред видим последице од свега тога» (Дневници, Београд, 21. новембар 1940. године).

Велико олакшање и искрену радост је доживео сазнавши да је драмски писац, глумац и редитељ Всеволод Вјачеславович Хомицки поседовао руску обраду текста «Понора», коју је Ракитин режирао са Кржановском: «То је њена обрада и она ју је понела са собом. Хомицки, паметан момак, све је педантно преписао и сада могу да искористим ту обраду као базу, као основу да упоредим и поправим. То је била предивна представа и обрада је била одлична. То памтим, али детаље сам у потпуности заборавио. Сада ми је тако важан тај „Понор“, јер сам потпуно у талогу чешке обраде и упоређивања с романом. Поједине фразе су нахватане и разбацане свуда, без икаквог система и плана. Чешки посао, постојаност, добросавесност, а дух, дух је потпуно изгубљен и пропуштен, а таква фигура као што је Тушин, он је овде јадан, а у руској обради необично жесток. Уопште није довољно истакнута сцена бабе и Вере. Несрећа је још у томе што Гончаров свој диван, вечни, угодан роман није добро конструисао и добро направио. Он га је чудесно написао, али архитектура романа је скроз слаба. То тако упада у очи и чини ми се да је роман растегнут, а у ствари није растегнут, него је лоше скројен. А ипак је ремек-дело. Ја уживам у аромама лепоте типа Гончарова» (Дневници, Београд, 22. новембар 1940. године). Управа позоришта му је дозволила да руску обраду однесе на превод професору Милошу Московљевићу, што је био повод да Ракитин још једном покаже своје страхове, често ирационалне и неочекиване: «Мислим да та обрада неће допасти шака Павлова и Греч. Обрада је моја и Московљевић ће да је врати мени, а чешка обрада – скраћени режисерски примерак је опет код мене. Мислим да не би требало да дође до такве подлости, у сваком случају, питаћу Недића» (Дневници, Београд, 23. новембар 1940. године).

Како сведочи Ракитинов дневник, ударац је дошао с неочекиване стране: «Као гром из ведра неба, Милачић <...> ме је напао како сам могао сам на своју руку да преправим „Понор“ у његовом одсуству. Објаснио сам му, као прво, да ме је сам замолио да скратим, а као друго, ако он и сматра могућим свакакве

произвольности прерађивача, овде би се против те произвольности подигла цензура. Те реплике не би прошле овде као у Загребу или Љубљани. И даље сам му све објаснио као што сам овде већ писао. Тако је одвратно причао са мном да ми се завртело у глави, а када је управник дошао у његов кабинет овај је још више почео да виче на мене, претећи да нећу да режирам „Понор“» (Дневници, Београд, 26. новембар 1940. године). Зато је на следећи састанак с Милачићем дошао припремљен, како би оправдао своје ставове и поступке: «Показао сам му примерак руске обраде „Понора“, који сам добио од [рођаке Ракитинове супруге – Т. Ж.] Ире из Кишињева, а који сам сматрао тако слабим да нисам хтео да га режирам за свој јубилеј. Сада је схватио о каквој лошој руској обради сам му говорио. Затим сам му показао кратко руске сцене у роману (Вера и Волохов), поредећи их са чешком [обработом – Т. Ж.]. Затим сам му показао колико је било поправки, скраћења, измена које смо унели у рад над инсценацијом Јана Бора. И само после тога са решио да узмем руску обраду. Зашто увек на мене дрвље и камење? Радио сам с Плаовићем. Зашто само мене да окриве? Милачић ми се извинио» (Дневници, Београд, 27. новембар 1940. године).

Смиривање тензија с Милачићем није одагнало неизвесност поводом режирања «Понора», јер се Ракитину чинило да управник Вељковић намерно одуговлачи и саботира почетак рада: «Управник држи руску обраду код себе, а када ће да је прочита ко зна, мислим да је то само проформа, да неће да је чита, него једноставно неће да је да. Ништа нисам постигао <...> Милачић ми је обећао ту представу („Понор“), то је за мене одмор и уживање. Мили, нежни, дирљиви Гончаров» (Дневници, Београд, 4. децембар 1940. године).

За Ракитина је потпуно неочекивана била одлука управе Народног позоришта да промени Предићеву одлуку из 1939. године и постави драму «Душан, млади краљ» Петра С. Петровића, што је уједно била његова једина режија у Народног позоришту од 1941. до 1944. Године,¹³² иако су му биле обећане и драме «Цветна Шпанија» и «Срећни дани» (Дневници, Београд, 27. новембар 1940. године). «Да режирам историјску српску драму за мене је јако ласкаво и драма је сама по себи интересантна, али се бојим да ћу тиме да се

¹³² *Театрографија*, стр. 388.

лишим „Понора“. Обратио сам се управнику с молбом да ми безусловно да „Понор“ <...> Све је обећао» (Дневници, Београд, 23. новембар 1940. године).

Одмах су започели с читањем драме, али је Ракитин и поред позитивне оцене њених квалитета, поредећи је с трагедијом «Цар Фјодор Иванович» Алексеја Толстоја, оценио да је «страшно тешка» и «пуна најнеочекиванијих прелаза», те признао: «Бојим се да режирам. Пратиће ме неуспеси. То је огроман историјски живописан пано са драмском радњом. Сви ликови су историјски и живи у фантазији и у историјским уцбеницима. Сви, почевши од гимназијалаца, знају да сви то решавају и представљају на свој начин и ја ћу бити дужан да својим убеђењем, својом уметношћу, својим оригиналним односом дам некакво потпуно ново тумачење те историјске колизије између оца и сина. Не бојим се тога, него се бојим да ми неће помоћи, почевши од уметника Веље Јовановића и глумаца, који нису навикли да у београдском позоришту раде на савремени начин. Ја сам не могу ништа. Потребна ми је помоћ, а не вечито у београдском позоришту «не може». Хоћу да све буде и декоративно, и убедљиво и удобно за глумца» (Дневници, Београд, 25. и 28. новембар 1940. године).

На следећем читању драме му је постало јасно да су улоге биле погрешно подељене, те да је неопходно било да старог краља игра Гошић: «Тим поводом сам молио да позову управника који се заинатио, не желећи низашта да Гошићу повери улогу. Без обзира на то што је Гошић пре три године већ добио ту улогу и сада је јако неугодно и незаслужено да му се отме. Ето како незаслужено овде вређаш људе, који несебично раде за српску уметност. Гошић је досадан и сујетан, али је и културан и добар глумац. И ја не разумем управника зашто се заинатио као магарац да Гошић не игра» (Дневници, Београд, 26. новембар 1940. године).

Поводом наредног читања записао је: «На читање драме уз клавир није дошао Љубиша Јовановић, та нова знаменитост коју је Предић позвао из Загреба. Некада је код нас био статиста. Данас није дошао на пробу. Изгледа да је веома увређен што се „Понор“ игра у дупликату. Не могу да заобиђем Плаовића у улози Волохова. Сада су га узели из Драгутиновићеве драме и дали мени. Данас је опет управник почео да се буни, тачно као да неко изван позоришта врши утицај на њега против Гошића, да не игра у тој драми. Режиер, аутор, директор драме и

други режисер, референт, сви у један глас убеђују управника, а он као мазга <...> Страшно се умарам, мислим да је то због нервног напрезања. Велика одговорност лежи на мени због „Младог краља“. Надам се да ћу да се изборим с текстом» (Дневници, Београд, 28. новембар 1940. године). Следећег дана је Добрица Милутиновић «без смисла и логике читао своју улогу Дечанског. Тако ће то бити до саме представе, не боље и не горе» (Дневници, Београд, 29. новембар 1940. године).

Због комплексности теме која му је била страна и жеље да се потпуно посвети режирању «Понора», замолио је Плаовића да преузме Петровићеву драму: «Као да сам га убио. Рекао је да неће да ради више него што захтевају његове обавезе. За то време сам се уверио да с Вељковићем не треба говорити, у уметност се ништа не разуме, а притом и лаже. Остаје једино Милачић, он ће ме можда једини разумети. У позоришту се не сме саботирати, то је такав рад који искључује нечеститост, а ипак она доминира у југословенском позоришту. Прљаве игре, корист и интриге, лаж. Зато се овде све тако и ради. Све је нечисто, а у позоришту дупло. Још се чудим како се држи ова лажљива кућа где није крочила ни уметност, нити стремљење према њој. Овде седе глумци-мајмуни, ротирајући режисери, а воде их управници, зли, осветољубиви људи, а они су само чиновници каријеристи» (Дневници, Београд, 30. новембар 1940. године).

Пошто није успео да се ослободи те обавезе, невољно је приступио мизансценирању првог чина. Тада је уочио одређену Петровићеву дистанцираност: «Аутор нема то поверење у мене које је неопходно при раду. То се мени није само учинило, него се и показало за време нашег путовања из Мањежа у позориште. Пеца ми је у почетку набацио, а затим и рекао: „Мислим да би сада, када игра само у трећем чину, Плаовић могао и да режира“. Аутор се бојао да ме увреди, а ја сам јуче и сам био код Плаовића и то предложио. Уопште не добијам потпуни утисак те драме. Могу да направим неки гаф, јер не знам српску историју. Јако желим да режирам „Понор“, а „Младог краља“ режирам само по дужности. Да је то било пре три године, можда бих и могао, сада немам ту енергију и жар» (Дневници, Београд, 2. децембар 1940. године). Као реакција на Петровићев став код Ракитина је наступила нетрпељивост: «Јако ме раздражује

Пеца Петровић, видим у њему професионалног интриганта» (Дневници, Београд, 7. децембар 1940. године).

За другу пробу истиче: «Млаћење празне сламе, ни корак напред, а у четвртом чину још корак назад. Дошао је Доб[рица]. Милутиновић и од целог јучерашњег договора с Плаовићем о постављању улоге није остало ништа. Завијање и јецаји. После пробе сам ишао код Плаовића да га још једном замолим да прузме режију „Младог краља“, али је наравно одбио. Није глуп, зашто би себи натоварио на главу такву огромну одговорност. А ја сам други случај, био сам и остао потпуни идиот. Драма ми се некад свидела, а визуелно сам замислио неколико слика, али то није смело да ме убеди да ћу успети да се изборим са представом. Сада морам да испуним своје старо обећање, али снага већ издаје. Могућности позоришта су другачије, а пре свега немам право да ризикујем, експериментишем, чињеница остаје чињеница, тежак терет српске историје, тешка представа, тежак мучни модус односа с Добрицом Милутиновићем, полуинвалидом, али још увек галамцијом» (Дневници, Београд, 3. децембар 1940. године). Милутиновића је ценио као великог талента, напомињући: «Али његово окружење, његов народ, његова националност су га погубили. Погубили су га још давно пијанство, жене, одсуство рада, потпуно неумеће да искористи свој Божји дар. Ах, да се он родио у Русији или још боље у Немачкој» (Дневници, Београд, 10. децембар 1940. године).

На трећој проби је преломио да треба максимално да се посвети овој представи, искрено тврдећи: «Морам по сваку цену да урадим ту представу помпезно и историјски верно. То је и моја част, и моја дика и самољубље» (Дневници, Београд, 4. децембар 1940. године). Промена приступа и енергичност су се осетили на петој проби: «Пожурио сам да мизансценујем четврти чин. Није било лоше. Глумци су протестовали зашто тако брзо приступам аранжирању. То радим смишљено, јер с овдашњим занатлијама не верујем у било какву стваралачку повезаност партнера између себе. Од овдашњих глумаца то могу само Гошић и Раша, остале чак и две године да држиш, свеједно неће да мрдну унапред док год режисер не игра испред њих. Не сме се губити време» (Дневници, Београд, 6. децембар 1940. године). Покушавао је да проба «до изнемоглости и умора», али га је на неколико дана успорио инцидент чији су виновници били

Велимир Јовановић и глумци, који су одбијали да имају по две пробе дневно што је брзо превазиђено (Дневници, Београд, 7. децембар 1940. године). Ракитин је кратку паузу искористио да се састане с Беложанским, коме је дао план декорација (Дневници, Београд, 8. децембар 1940. године).

Као додатно ометање је тумачио управников однос према њему, што је кулминирало сазнањем да је дао предност «Цврчку» Павлова и Греч у односу на његову представу «Шума». Испровоциран тим гестом, пре дванаесте пробе «Младог краља» је замолио Милачића «да поприча с управником категорично»: «Зашто ме тај прогони. С таквим напором сваки пут пробам да је сваки други посао и за мене и за глумце који глуме у овој драми потпуно беспотребан и тежак и смета нашем раду. Када ми је управник давао „Младог краља“, рекао је „оставите све друге и ми ћемо Вам помоћи с наше стране“, а десило се не само да ми не дају да га у целости режирам, него товарице и друге послове. Не дају зато што су глумци заузети у другим представама, а товарице зато што господин управник жели да прошара мало репертоар Мањежа и зато ујутро треба да пробам „Пигмалиона“, а у 4 сата већ уморан други чин, најтежи у „Младом краљу“. Затим, зашто сваку другу недељу нешто смета „Шуми“? Опера или шта, а „Цврчку“ Греч ништа не смета? Каква пристрасност. Затим, зар није могао идиот управник да прочита „Понор“. Прво, он је будала, а друго, сигурно су му напричали о мени» (Дневници, Београд, 16. децембар 1940. године). Овај, по Ракитину, «благ напад» на управника Народног позоришта је имао за последицу да се рад на «Понору» помери са мртве тачке, а пробе «Младог краља» наставе. (Дневници, Београд, 21. и 30. децембар 1940. године).

У истом периоду је одустао од режија представа на руском језику, противећи се одлуци Савеза руских глумаца да, поред личних хонорара чланова, захтева и 5% зараде од сваке представе у којој они учествују. Тим поводом је записао: «То је правило уведено искључиво против мене и мојих представа, које тако мрзи г-ђа Јаблокова и њена свита на челу с њеном улизицом Зајарнијем». Истовремено је жалио што му није поверена улога кнеза у комаду «Ујкин сан» Фјодора Достојевског, који је Александар Филипович Черепов режирао у Руском дому: «Хтео бих на крају свог живота да одиграм неколико мени блиских улога. Али то није суђено да се деси» (Дневници, Београд, 17. новембар 1940. године).

Због новца је имао конфликт и с управом Удружења глумаца, будући да су му тражили да врати новац који је позајмио приликом путовања у Бесарабију, као и извесну разлику у цени продатих карата за јубилеј. Испрва је намеравао да из револта напусти Удружење и о томе објави текст у новинама, али се касније предомислио (Дневници, Београд, 19. и 20. новембар 1940. године).

Извесну материјалну сатисфакцију је видео у могућности да држи предавања на Музичкој академији, али су му засметале вести о истовременом смањивању плата у позоришту: «У министарствима подижу плате, а нама смањују. То је зато што на позориште гледају као на забаву и раскош, и мисле да је то последња ствар» (Дневници, Београд, 2-4. новембар 1940. године). Прво предавање на Музичкој академији је одржао 11. новембра пред свега неколико ученика: «Двоје мојих старих ђака, Зденка Дитрих и Д[ушан]. Антонијевић. Један ученик се броји на Академији, а у ствари служи као глумац у Новом Саду ([Јован] Путник)» (Дневници, Београд, 12. новембар 1940. године). Критички се освртао на своја предавања: «Било ми је тако мучно, јер ми је тешко да систематизујем цело огромно позоришно-режисерско педагошко знање, које може бити тако корисно и актуелно мојим ученицима» (Дневници, Београд, 15. новембар 1940. године).

Чак и добре моменте предавања, Ракитин је у свом негативистичком и донекле параноичном маниру настојао да умањи и релативизује: «Данас су на мој час дошли и ученици друге године и ја не ласкам себи никаквим посебним илузијама да тако интересантно предајем, да су, ето, с туђег курса дошли људи да би мене слушали. Они хоће да глуме. У том грму лежи зец. Неукост глумаца је бесконачна» (Дневници, Београд, 22. новембар 1940. године). «Ученици на академији хоће јавне наступе у позоришту. Бојим се да ће на крају све да се претвори и излије у скандал, ученици ће да се жале Министарству и оно ће да их подржи, као што се већ десило када су их уписали на четврту годину, прескочивши трећу. Бринем се да од тога не страдам ја – за мене је академија огромна потпора и спас, и одсуство академије било би за мене такав материјални ударац од кога не бих могао да дођем к себи» (Дневници, Београд, 25. новембар 1940. године). Међутим, и после двадесет предавања није добио обећани хонорар,

па је закључио: «Баксуз! Тако говоре Срби за људе који су несрећни и ништа им не полази за руком» (Дневници, Београд, 30. децембар 1940. године).

Ово је уједно и последњи дневнички запис за 1940. годину. За период од 1941. до 1945. године нема Ракитинових рукописа у Позоришном музеју Војводине, док је само једна сачувана скица за писмо датирана у 1945/1946. годину. Међутим, Алексеј Арсењев је на више места цитирао поједине Ракитинове дневничке записе из ратних година,¹³³ а и сам Ракитин једном приликом наводи: «Читао сам своје дневнике за време окупације, уверавам се да сам био слеп и глуп, верујући у победу Немаца» (Дневници, Нови Сад, 14. јул 1951. године). Стога је потребно у кратким цртама на основу доступне литературе и грађе, коју је цитирао Арсењев реконструисати најважније догађаје који су обележили Ракитинов живот и стваралаштво у том периоду, када се и завршава његов боравак у Београду.

Представа «Душан, млади краљ» је премијерно изведена 31. јануара 1941. године.¹³⁴ У завршној фази режије се консултовао с професором Александром Васиљевичем Соловјовом да му «да упуте за представу из епохе цара Душана, о дворском церемонијалу» (Дневници, Београд, 14. јануар 1941. Године).¹³⁵ Ракитинова режија ове представе је оцењена као «зналачка».¹³⁶ Свега неколико дана пре почетка рата бринуо је како ће завршити школску годину на Одсеку за позоришну уметност Музичке академије: «Шта радити с тим несрећницима, незналицама, који претендују на дипломе прве генерације полазника! На Академији су провели пуне четири године...» (Дневници, Београд, 26. март 1941. године)¹³⁷.

Ракитина је у раду на комаду «Понор» затекао почетак Другог светског рата. Иако је премијера овог комада била најављена за јун 1941. године, «Понор» је скинут с репертоара, највероватније због тога што је аутор био Рус.¹³⁸ Иста

¹³³ Исти текст Ракитиновог дневника март-април 1941. године је превео, приредио и објавио у публикацијама *Руски алманах*, год. XIX, бр. 15, Београд, Књижевно друштво „Писмо“, 2010, стр. 138-166. и *Маестро – Јуриј Љвович Ракитин*, Бернар, Београд, 2015, стр. 31-78.

¹³⁴ *Театрографија*, стр. 388.

¹³⁵ Наведено према Алексеј Арсењев, Ракитин међу руским емигрантима, *Маестро – Јуриј Љвович Ракитин*, Бернар, Београд, 2015, стр. 8.

¹³⁶ Боривоје С. Стојковић, *Наведено дело*, IV том, стр. 499.

¹³⁷ Наведено према Алексеј Арсењев, Ракитин међу руским емигрантима, стр. 32.

¹³⁸ Боро Мајданац, *Позориште у окупираној Србији: позоришна политика у Србији: 1941-1944*, Алтера, Београд, 2011, стр. 95.

судбина је задесила и Ракитинову режију Шекспировог «Отела», планираног такође за сезону 1941/1942., с Миливојем Живановићем и Симом Илићем у главним улогама,¹³⁹ која није прошла цензуру немачких окупатора из расистичких разлога.¹⁴⁰

У великом страху и неизвесности провели су прве дане априлског рата, а од бомбардовања су се привремено сакрили у капели на Новом гробљу. Већи део ратног периода Ракитин је провео у лошем здравственом стању, подвргавајући се операцијама бруха.¹⁴¹ На то се у писму Јеврејину осврнуо и Хомицки, тврдећи да га је Ракитин молио за помоћ како би напустио Београд и добио било какав посао у неком позоришту. Међутим, Хомицки је сумњао да би Ракитин то поднео, јер је недуго пре тога «био јако болестан и једва је преживео».¹⁴² О тежини положаја током рата сведочи и то што се његова немаштина понекад манифестовала и кроз гладовање: «Јуче на улици ми је неки Србин хтео дати парче хлеба, уверен да сам просјак. Због мог необријаног и запуштеног изгледа... Остали смо без хлеба, без уља, без огрева» (Дневници, Београд, 4. и 24. мај 1943. Године).¹⁴³ Чланови Удружења глумаца су у мају 1943. године, како би му материјално помогли, организовали веома успешан концерт у Ракитинову корист на Коларчевом универзитету: «У извођењу овога концерта суделовали су прваци наше Дrame, Оперe и Балeта, поштоваоци или ученици одличног маeстра, на челу с Добрицом Милутиновићем, Десом Дугалић и Златом Ђунђенац».¹⁴⁴

Постепено побољшање здравља му је омогућило да се у јесен 1943. године врати у позориште,¹⁴⁵ те је у марту 1944. године режирао Ростанове «Романтичне душе»,¹⁴⁶ комад који је већ поставио у Народном позоришту 1921. године.¹⁴⁷

¹³⁹ Ан., Премијере, обнове, репризе – драма, *Српска сцена*, Београд, бр. 11, 1942. године, стр. 346; Ан., Вести из куће, *Српска сцена*, Београд, бр. 17, 1942. године, стр. 554.

¹⁴⁰ Боро Мајданац, *Наведено дело*, стр. 95.

¹⁴¹ Ан., Вести из куће, *Српска сцена*, Београд, бр. 3, 1942. године, стр. 96.

¹⁴² Хомицки-Јеврејину, 13. јун 1942. године, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_Text_701 – приступљено 10. април 2018. године.

¹⁴³ Наведено према Алексеј Арсењев, Ракитин међу руским емигрантима, стр. 25.

¹⁴⁴ Ан., Један позоришни уметник, *Српска сцена*, Београд, бр. 18, 1943. године, стр. 545.

¹⁴⁵ Ан., Вести из куће, *Српска сцена*, Београд, бр. 3, 1943. године, стр. 18.

¹⁴⁶ Комад је најављен у тексту Ан., Премијере и репризе, *Српска сцена*, Београд, бр. 5, 1943. године, стр. 14-15. Представа је до савезничког бомбардовања 1944. године одиграна два пута (Боро Мајданац, Документа Архива Србије о Јурију Ракитину, *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 130).

Током 1945. године је режирао оперу Чајковског «Евгеније Оњегин» и Гогољевог «Ревизора», а 1946. године Толстојев «Живи леш», док је његов рад на комаду Островског «Кола мудрости – двоја лудости» прекинут, при чему је Мати Милошевићу поверено да заврши ту режију.

У време учвршћивања ригидне комунистичке владавине и идеологизације културе, па и позоришта, за Ракитина као «човека прошлог времена» било је све мање маневарског простора. Такође, није му ишло на руку и то што је за директора Дrame постављен Велибор Глигорић, «строги предратни критичар Ракитинових режија и представа. Глигорић је замерао Ракитину да, иако долази из МХТ-а, нема ону познату смиреност, прецизност и издржљивост студирања која се неговала у МХТ-у. Говорио је да је глума која је израсла из његове режије сва деформисана, нервно искидана. Његов смех је сав у гримаси, исцеђен и патолошки разбијен. Ракитинова режија, говорио је Глигорић, има експресије одређене изражајности, али нема јаког духа, површна је. Говорио је да Ракитин није редитељ високе уметничке одговорности и упоређивао га је у негативном смислу са др Бранком Гавелом, за кога је сматрао да је представник модерне европске режије која има савремене режијске концепције, а да Ракитин преноси више дух старих представа понављајући се, итд».¹⁴⁸

У Позоришном музеју Војводине, у бележници за 1945/1946. годину, без ближих појединости, сачувана је скица Ракитиновог писма Јовану Коњовићу, као одговор на предлог за његово ангажовање у сомборском позоришту. Иако до остварења тог плана није дошло, интересантно је видети како је Ракитин размишљао о Коњовићевом предлогу: «Молим Вас да пренесете да у принципу немам ништа против тога, али мене интересује питање да ли они знају ко сам ја, да ли су ме лично изабрали, да ли су чули о мени као о позоришном предавачу и режисеру, или им је уопште потребан режисер <...> Ако је ово друго, онда договор отпада скроз. Ако је пак кључно оно прво, тј. моје квалификације, то ја

¹⁴⁷ У ауторском тексту пред премијеру Ракитин је о глумачкој постави навео: «Да ли сам задовољан ансамблом или нисам? Да метнем руку на срце – врло сам задовољан и врло сам пријатно изненађен. Сви моји глумци знаду одређено и поуздано шта хоће, а ја знам шта они могу дати као тумачи Ростана. Како бих био срећан кад би овај ведар, јасан пролећни комадић остао у њихову животу као путоказ за њихов дуги будући рад и кад би се допао позоришту и држао публику у чарима маште, љубави и блистава осмеха! То је моја мисија» (Јуриј Ракитин, Редитељева исповест, *Српска сцена*, Београд, бр. 11-12, 1944. године, стр. 21-23).

¹⁴⁸ Владимир Маренић, *Позоришно сликарство: сцена и костим*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, стр. 79-80.

принципијелно одговарам овако: против предивног Сомбора немам ништа против. Али они сигурно не знају да сам ја разврстан редитељ и да је министарство дужно да ме распореди на годину рада из Београда у Сомбор. Осим тога, не могу сам да решим то питање без благослова мог управника г. Предића, с ким сам повезан не само службено, него и уметнички морално. Затим, породични разлози, да ли ће жена да се сложи. Уколико би се она сложила ја бих Вас замолио за било какву службу за њу у Сомбору. Она је руска глумица, да глуми на српском језику не може, али мора да ради у овим тешким временима. Осим тога, још један од мојих услова је и бесплатан стан намештен са две собе и кухињом. Молим руководство просвете у Сомбору, ако они хоће управо мене, да крену у преговоре са мном не пре 10. јуна до 10. августа, до када ћу радити у Новосадском позоришту» (Бележница за 1945/1946. годину).

Неколико година касније, поводом осамдесетогодишњице пресељења Народног позоришта у зграду на углу Васине и Француске улице, Ракитин је сумирао личне утиске, опет обојене дозом огорчености и фрустрације, о тој институцији културе и свом ангажману у њој: «Какво је то било позориште тешко је описати речима. Јадно, убого, неприродно, људи заљубљени у себе и уточиште пропалих жена. Исаиловић и ја смо се из петних жила трудили да подигнемо то позориште на такву висину, која је реално била могућа за те услове који су постојали у њему. Исаиловић по немачком рецепту, ја по руском. Исаиловић је умро, а ја вучем јадно, убого постојање. Мене чак нису ни позвали на њихов јубилеј без обзира на скоро 27 година рада у том позоришту. Тешим се и кажем да нисам ни очекивао, а у души увреда» (Дневници, Нови Сад, 12. новембар 1949. године).

У контексту јубилеја Народног позоришта, светлу тачку за Ракитина су представљале благонаклоне речи Миливоја Живановића, пренете у «Књижевном гласнику», због којих му је 24. новембра 1949. године упутио писмо захвалности: «Живановић је рекао да је као глумац пре свега дужан мени. Његов однос према мени за време моје болести никада нећу заборавити. Нека му Бог да само најбоље. Хвала му од свег срца». Међутим, приметио је да га се други његови сарадници из београдског периода рада нису сетили, «а могли су. Боје се! <...> У том броју поводом јубилеја позоришта ни Бобићева ме није поменула» (Дневници, Нови

Сад, 15. и 17. новембар 1949. године). На ову тему се још једном вратио када му је глумац Славко Симић по повратку са снимања филма у Сарајеву саопштио да се у авиону срео са Бобићевом и Павлом Богатинчевићем, који су причали «узвишено и ласкаво»: «Нисам знао да су у својим интервјуима поводом 80 година Београдског позоришта, они, међу заслужнима за њихову славу, споменули мене са захвалношћу, али то новинари нису писали??? Не верујем» (Дневници, Нови Сад, 23. март 1950. године).

2.2 Активности у Савезу руских писаца и новинара у Београду

Ракитин се 1925. године нашао у групи оснивача Савеза руских писаца и новинара у Београду, који је деловао до почетка Другог светског рата, организујући вечери с публиком, јавне дискусије, интимне књижевне вечери, тзв. Усмене новине, књижевне конкурсе, изложбе слика, позоришне представе и концерте. Такође, Савез је издавао лист «Апел» и недељник «Русија», а покушао је и да се бави издавањем књига. Савез је имао библиотеку названу по А. С. Пушкину, која је 1931. године постала власник вредне библиотеке Ивана Сергејевича Тургеева из Немачке.

Извесно време Ракитин је провео у управи Савеза и релативно често учествовао у његовим активностима, између осталог и тако што је за његову Драмску секцију од 1927. до 1937. године режирао девет представа, укључујући Стриндберга, Грибоједова и Пушкина.¹⁴⁹ Упркос томе, у дневницима га је веома ретко спомињао и то обично у контексту интрига, проблема и потешкоћа у деловању. Стога су истраживачима доступни само фрагменти његових запажања, ставова и ангажмана, на основу којих није могуће на потпун и задовољавајући начин реконструисати његов рад, односе с другим члановима и позиционираност у Савезу.

Први Ракитинов дневнички запис о тој професионалној организацији потиче тек из 1931. године: «Савез полако умире. Интересовање за њега је утихнуло. [Професор социологије, економиста и публициста Петар – Т. Ж.]

¹⁴⁹ *Театрографија*, стр. 389.

Струве је пензионисани Бог. [Виктор Николајевич] Челишчев је болестан. Жуков је заузет „Југоконцертом”» (Дневници, Београд, 22. јануар 1931. године). Према Ракитину, тај период рада Савеза су обележиле борбе појединих струја за преузимање руководства. Један од таквих покушаја новинара Алексеја Ксјуњина спречио је Јевгеније Александрович Јелачић (Дневници, Београд, 23. фебруар 1931. године): «У Савезу су карте сад потпуно измешане. Ксјуњин је раније ишао на уступке, а сада не. Жуков се ухватио за сплетке, много лаже. Све су то пословни људи садашњег времена» (Дневници, Београд, 2. октобар 1931. године). «У Савезу потпуни скандал. Жуков је тврдио да му је Ксјуњин обећавао да ће ући у руководство с [професором војних наука Јевгенијем Едуардовичем – Т. Ж.] Меснером, али Ксјуњин то пориче. Безизлазни Меснер се повлачи, иако га је [академик, историчар словенског права Фјодор – Т. Ж.] Тарановски наговарао на супротно. Шта ће бити са Савезом? Мени је најтеже. Не могу да оставим Савез док вршим дужност председника руководства» (Дневници, Београд, 3. октобар 1931. године).

Ракитин је покушавао да се држи изван тих сукоба, али су други угледни чланови захтевали његов активан однос у решавању проблема: «Добио сам писмо од [професора права и криминолога Михаила – Т. Ж.] Чубинског који ми налаже да одбијем захтев за избор новог руководства и на тај начин натерам Меснера да оде. Не знам како, али нека Жуков то погледа и ја ћу тако да урадим. Ја ћу изаћи из поново изабраног, али неизабраног руководства и на тај начин ћемо натерати да се бира ново, тј. да оде Меснер. Данас сам срео [професора историје словенских права Александра Васиљевича – Т. Ж.] Соловјова који ми је рекао да му је Меснер тражио да гласа за њега у Савезу. Ја сам одлучно против тога. Сматрам да једини председник може бити Ксјуњин. Причаћу о томе са Жуковом. Сада је око мене све тако збркано да не могу ни у чему да се снађем» (Дневници, Београд, 9. октобар 1931. године).

На основу Ракитинових сведочанстава о дешавањима у Савезу стиче се општи утисак да му је било стало до опстанка и стабилизације ове важне организације руске емиграције у Србији, као и да је веома реално сагледавао све замке и проблеме, али да се није могао адекватно поставити и одупрети притисцима који су на њега вршиле заинтересоване стране: «После јучерашњег

ужасног заседања руководства, када сам радио против своје савести и против здравог смисла, само у корист људи с којима сам блокирао, дошао сам до веома тужних закључака: уопште не верујем и не придајем посебан значај уставу Савеза, који је сва правна страна нашег основа и постојања. За мене је најважнија сагласност у нашем Савезу. Док је било сагласности, постојао је и Савез. Сада сва снага руске емиграције није у регистрованим организацијама, савезима или друштвима, него у сагласности људи који се налазе у тим организацијама. У сваком друштву постоји устав, свако друштво живи на основу победе већине над мањином. За нас Русе, који смо изгубили своју отаџбину, сада је важна истина. Истину нећемо добити док будемо живели на потчињавању слову закона, а не сагласности међу нама <...> Устави и закони који су важни за друштвене организације нама не могу помоћи. Ја никако не проповедам некакву анархичну идеју, већ само тврдим да не верујем у било шта где је ишчезла сагласност, споразум. А то се десило код нас у Савезу. Пропала је сагласност, пропао је тај дух који нас је само и одржавао. Погрешно смо мислили да је крив Алексеј Иванович Ксјуњин, да је он узрок размирица које су се појавила међу нама. Али и без Ксјуњина међу нама царује неусаглашеност. Нама је Савез мање драг него наши лични интереси, највећим делом интереси не само партијски, него и лични и зато не желим себе више да мучим душевно и морално, и нисам у стању да урадим нешто више за Савез. На првом нашем заседању ћу обавестити о свом одласку из руководства Савеза» (Дневници, Београд, 11. октобар 1931. године).

После тога није записао да ли је покушао да одступи, већ је наставио са описивањем конфузне ситуације и политичких преокрета: «У Савезу се раде такве ствари да се и сам Соломон не би снашао. Сада се ксјуњинска група сјединила с групом студената и професора. Сада та група не само да хоће да избаци Меснера, него и Жукова. Нико од њих не размишља да је Жуков одличан радник за Савез, иако је човек личан и пристрастан. Меснер је одличан секретар. Не допуштам могућност да је он обавештајац. То је јерес и глупост, која је произашла из главе [новинара Владимира Лавовича – Т. Ж.] Бурцева» (Дневници, Београд, 19. октобар 1931. године).

Састанак одржан следећег дана је на Ракитина оставио «поражавајући утисак. Не због тога што ме група [Александра Николајевича] Лазаренка није

уврстила у списак као кандидата за руководство, него због тога кога они форсирају, глупог и полуписменог [Ивана Андрејевича] Кузњецова, прљавог Јелачића, итд. Није ми јасна улога Соловјова, који је на листи партије Ксјуњина, а овде је изјавио да неће бити са Ксјуњином. Нешто је ту подло и загонетно. Жуков се не појављује, одавно га нисам видео» (Дневници, Београд, 21. октобар 1931. године).

Да би разјаснио своју позицију и схватио прави однос снага у Савезу, састао се с групом окупљеном око Јелачића и Лазаренка, али је стекао само «одвратан, ужасан утисак». «Никад нисам претпостављао да људска глупост, умишљеност и мржња могу тако да се распојасају као што се десило предамном на том скупу. Сви у исти глас: „Хоћемо да будемо на власти“. У почетку су се <...> сви по команди Лазаренка саглашавали и изјашњавали као мрзители Ксјуњина. Главна мржња је код Лазаренка, а сви остали мрзе зато што хоће да буду у власти, а да ли су достојни сви они, осим Соловјова – не, не, утисак ужасан. Чланови управе по њиховом списку: два Јелачића [Гаврил Александрович и Е. А.], Кузњецов, Меснер, [публициста Владимир Александрович – Т. Ж.] Розенберг, [Владимир Иванович] Бељски, [песник Виктор Адолфович - Т. Ж.] Екерсдорф. Углавном руски књижевници. Не разумем о чему они размишљају. У случају повратка Ксјуњина, они хоће да напусте Савез. Долазио је и Струве, донео је свој списак, наравно, [Николај Захарович] Рибински, и наравно, Даватц. Стара песма. Толико страсти, толико злобе око тог несрећног Савеза. Углавном, ништа добро не очекујем. Чудно је зашто није било Жукова. Он је паметнији од свих њих. Штета што није био. Меснер и ја се никако не разумемо. Он све квари, иако је и добар радник, али због нечег лошег у њега сумњају. Ја у то не верујем. Не, с компанијом Лазаренка и Меснера ја немам шта да тражим, ја, који знам и за боље дане у Савезу. Од тих људи једино ми је био прихватљив Владимир Иванович Бељски. Сви остали нису управа, него изопачени. Не, с њима нећу да будем» (Дневници, Београд, 22. октобар 1931. године).

У нејасној ситуацији испуњеној тензијама и неразумевањем, код Ракитина се непосредно пред изборе за руководство Савеза поново испољила одређена доза параноје и страха за сопствени положај: «Мислим да ми Жуков смишља неку пакост у скорој будућности. Људи као Жуков деле људе на два, биће пре на три

табора. Први табор – то су му блиски и верни, он им зло не чини, а ако је потребно, чак може и да помогне. Други табор – то су непријатељи, њима треба да се чини зло, да се свети, то су људи према којима нема пардона и сажаљења. Трећи табор – то су људи ван његовог видног поља и њих треба посматрати индивидуално, сваког само толико колико промиче и одлази у сенку. Жуков у својој злоби и освети нема границе. А зна ли он како сам га штитио и свађао се због њега када су га развлачили и клели. Да ли се он сећа какве сцене сам издржавао с Пељцером због њега. Он то сигурно не зна, а и ако је знао сигурно је заборавио. Жуков пише да сам се „клео“ у пријатељство. И нисам га нарушио. Био сам с њим у његово најтеже време, и ако он сада због Меснера не доспе у Савез, то ће бити само због његове кривице и због његовог понашања, о чему се чак није потрудио ни да ме обавести. Понављам, ја пред њим нисам крив. Сутра ће бити шта је суђено. Уморио сам се од свега тога. <...> Меснер треба да се држи по страни и да своје место уступи Ксјуњину, јер је Ксјуњин веома значајна и битна појава за Савез» (Дневници, Београд, 24. октобар 1931. године).

Ракитин потом детаљно износи утиске о дану избора: «Отварам скуп и молим да се изабере председник. По свом предлогу бирам [историчара Лава Михајловича – Т. Ж.] Сухотина, а за секретара предлажем [писца Сергеја Сергејевича – Т. Ж.] Страхова. Скуп почиње бурно. Јелачић тражи да се пре избора направи пауза и прети да ће његова група отићи ако се не договоре за време паузе. Његов предлог је одбачен. Почињу избори. Пре тога ме Жуков моли да седнем до њега и пита за кога ћу да гласам. Рекао сам му за Ксјуњина, он говори да га издајем и моли ме да му дам списак чланова руководства које је Ксјуњин предложио за изборе. Не дајем. Одлазим у библиотеку и тамо седим све време док трају избори. Ја сам изабран већином од 36 гласова у чланове руководства. Група Јелачића и Лазаренка напушта заседање, остају само ксјуњинци. Потпуна победа групе Ксјуњина. Друга партија је у лудилу. Хоће да оборе изборе кандидата и ревизионе комисије. Затим су отишли. Ксјуњин одмах после победе, када су га они који су остали изабрали за председника, сазива заседање управе, на коме су ме једногласно изабрали за председниковог друга, а [новијара Василија Платоновича – Т. Ж.] Глуздовског за благајника. Многи, наравно, а први Жуков, ће ме назвати издајником. Али да ли сам могао ја, који

сам радио на помирењу Жукова и Ксјуњина, да поступим другачије? Ја сам поступио само по следу догађаја. Ја сам се трудио да у Савезу буду и Ксјуњин и Жуков, а то ми није успело због кривице Меснера. Нисам могао да изневерим Ксјуњина, после неколико недеља када сам чинио све да Савез доведем у ред» (Дневници, Београд, 25. октобар 1931. године).

После избора је написао писмо Жукову како би му објаснио зашто је прешао на Ксјуњинову страну и зашто сматра да је за Савез било неопходно да се у руководству нађу и Жуков и Ксјуњин, трудећи се да буде срдачан и помирљив (Дневници, Београд, 26. октобар 1931. године). Његови напори нису дали резултате, јер му је Жуков одмах одговорио, након чега је у дневнику записао: «С целом бујицом прекоревања због издаје. Усред тих прекора су и лажни, улизивачки прекори, нпр. да он, наводно, искључиво због мене није допустио да Масалитинов буде директор Глумачке школе. Овде није било речи о школи. Овде школе не може бити, јер и око позоришта нема ништа, и не само сада, него и раније. То је слагао. Такође је преувеличао своју улогу око моје представе „Ревизор“. И без њега су ме позивали и звали, чак и да ми је помогао, ја сам оправдао његову препоруку» (Дневници, Београд, 27. октобар 1931. године). Решио је да прекине ту преписку, истичући: «Како Жуков не би помислио да се оправдавам или да сам се уплашио. Докле човек у својој мржњи може ићи далеко. А главно зашто му не одговарам, јер не могу више да мучим себе око свих тих ствари везаних за Савез <...> Не, ја га нисам издао, а њега треба да је срамота» (Дневници, Београд, 28. октобар 1931. године).

После избора није писао о Савезу до почетка децембра, када је споменуо: «У Савез је дошао Мајакин који се жали на буховце, јер нису платили ни за један број, а украли су цео свежањ последњег броја. То је све у духу београдског укуса, када „лопов од лопова краде бунду“» (Дневници, Београд, 4. децембар 1931. године). Међутим, одао је признању смелости сатиричног часописа «Бух» да изнесе истину и заслужено исмеје различите појаве, а све у контексту приче Даватца да је присуствовао «отварању Руско-српског клуба под палицом Белића, [инжењера, директора Руског дома Бориса Михајловича – Т. Ж.] Орешкова (који сигурно тамо прима некакве бенефиције). <...> Типови као што је Орешков зарађују и још дуго ће зарађивати десетине хиљада српских динара, до којих

српски чиновник долази или крађом или ринтајући много, много година у понижењу и робијашком послу» (Дневници, Београд, 6. децембар 1931. године).

Заседања нове управе Савеза подстакла су за га сачини нове записе, у којима је очигледно његово разочарење развојем ситуације: «Не подносим улизивање. Сада га видим у свој његовој лепоти и величини. Даватц се крајње бесрамно, псећи улизује Ксјуњину. Тако примитивно, као да не разуме да други све то виде и осећају, а у својој души све записују» (Дневници, Београд, 17. децембар 1931. године). Закључио је и да су Даватц и Рибински подржали његову кандидатуру: «Само зато да би се додворили Ксјуњину. Странице овог дневника никада нису биле сведоци свођења личних рачуна, али не могу да не запишем овде то несимпатично и лоше што видим» (Дневници, Београд, 21. децембар 1931. године).

У склопу својих излагања у Савезу за крај 1931. године је намеравао да за нови број «Усмених новина» припреми излагање о свом пријатељу Шику, при чему није установљено о коме је заправо реч. Припремајући текст закључио је да то исувише «богата тема за десетоминутно излагање», већ да за такав формат изражавања «треба бирати београдске теме, нпр. сахрану Бенцелевича. Разговори колега који су пратили покојника. Али то би схватили као лош фељтон актуелности» (Дневници, Београд, 29. децембар 1931. године).¹⁵⁰

Ракитин након тога, па све до друге половине 1935. године, није спомињао Савез у дневницима. С друге стране, 1934. године се у једном од писама Јеврејини пожалио да је у Савезу хтео да прочита свој чланак о Гогољу: «Али нашли су се људи који су, и не прочитавши чланак, устали против мене јер сам открио да ћу читати о Гогољу-мистику <...> Међутим, за Београд је то новост и дрскост – мора искључиво по [Висариону Григорјевичу] Белинском. Какав је све то ужас...».¹⁵¹ Тада је већ био уочљив његов потпуни анимозитет према Ксјуњину («Када дође Ксјуњин ја одлазим из Савеза»), а сметало му је и то што се «Терешкевич понаша као газда» (Дневници, Београд, 11. август 1935. године). Ксјуњина је оптуживао за «лоповлук», а улазили су у отворене свађе због захтева

¹⁵⁰ Ракитин је у дванаестом броју «Усмених новина» у сали Руског официрског друштва 27. фебруара 1932. године прочитао причу «Мој друг Шик» (*На страже Русије: десет лет Союза руских писателей и журналистов в Југославији 1925-1935*, Белград, 1935, стр. 36.).

¹⁵¹ Ракитин-Јеврејини, 13. август 1934. године, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450 – приступљено 10. април 2018. године.

које је Ракитин имао поводом својих режија у организацији Савеза. Иначе, Ракитин је у том периоду поводом десетогодишњице Савеза режирао представу «Невоље због памети», премијерно изведену 16. новембра 1935. године.¹⁵²

Опет је уследила пауза у дневничким записима о Савезу, овога пута до пред крај 1939. године. Наиме, Ракитин је по повратку из Бесарабије у Савезу читао своја бесарабијска писма: «Имао сам успех. [Николај Павлович] Рклицки ми је предложио да штампам моја писма у «Царском веснику», одбио сам. Срамота!» (Дневници, Београд, 16. октобар 1939. године). Наредног дана је констатовао: «Јуче је у Савезу било пријатно. Али ја сам већ сасвим туђ. Изашао сам и из чланства и из библиотеке» (Дневници, Београд, 17. октобар 1939. године). Последњи Ракитинов дневнички осврт на Савез гласи: «Срео сам Пељцера, лепо смо се испричали. Но, ја се у Савез не враћам, колико год да ме зову. Једном сам отишао, доста. Преболећу!» (Дневници, Београд, 4. јануар 1940. године).

¹⁵² Од 1927. до 1937. године је режирао девет представа за Савез (*Театрографија*, стр. 389).

3. Новосадски период

Прве Ракитинове белешке о новосадском периоду живота и позоришног стваралаштва везане су за позоришну сезону 1948/1949, иако је у Новом Саду претходно гостовао у лето 1946. године и режирао Молијеровог «Тартифа», Гогољевог «Ревизора» и Чеховљеве једночинке «Медвед», «Просидба» и «Свадба»,¹⁵³ док је у сезони 1946/1947. хонорарно режирао у Шапцу.¹⁵⁴ За сталног редитеља у новосадском Српском народном позоришту је постављен у сезони 1947/1948 у којој је режирао драму Горког «Васа Железна» и комад Островског «Девојка без мираза».¹⁵⁵

Треба истаћи да промена средине и долазак у Нови Сад где је његова каријера достигла врхунац, а окружење га прихватило као «маистра» и готово у свему му у тешким послератним годинама излазило у сусрет како би могао несметано да ствара, нису утицали да Ракитин бар у најмањој могућој мери измени свој мизантропски поглед на свет. На исти начин на који је готово потпуно негативно писао о Србији и Србима, наставио је да увредљивим речима описује њен северни део и становнике Војводине: «Ужасна мешавина Турака, Аустријанаца и Мађара. Улизице, лаж, кукавичлук, лицемерство и лаж без краја, а пролеће стиже, а бојим се да ће и оно да буде лажно, као и све у Аутономној покрајини Војводини» (Дневници, Нови Сад, 11. фебруар 1950. године). У истом духу, пред крај живота је Нови Сад описао као «зао град <... > У њему ничу зле вести, у њему се рађа мноштво клевета» (Дневници, Нови Сад, 30. мај 1952. године).

Иначе, Ракитин, на почетку боравка у Новом Саду није водио дневнике, већ је, припремајући представу «Вуци и овце» Островског, премијерно изведену 5. јануара 1949. године, 5. августа 1948. године започео исписивање детаљног мизансцена, који представља веран опис режисеровог поимања изгледа сцене и кретања глумаца. Илустрације ради, навешћемо почетак: «Јутро. Певају птице.

¹⁵³ Милена Лесковац, *Ракитинове режије у Српском народном позоришту*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2007, стр. 18.

¹⁵⁴ У Шапцу је режирао шест представа, али о том периоду није оставио писане трагове (*Театрографија*, стр. 391). О Ракитиновом раду у Шапцу видети опширније у: Цане Фирауновић, Боравак Јурија Љвовича Ракитина у Шапцу: његов рад у шабачком Народном позоришту у сезони 1946/47, *Театрон*, год. 20, бр. 93, Београд, 1995, стр. 95-97.

¹⁵⁵ Исто.

Сунце. Портрети царица на врху између врата. Хорови на врху. Код прозора с десне стране много собних цветова на поду. На тубове су прислоњене фотеље, стара фотеља је код улазних врата. На прозорима велика бела завеса на пруге. Запечаћена величанственост, жућкасти тон запуштене собе. Кроз врата балкона види се башта и цвеће. <...> Паун седи у великој фотељи код улазних врата. Као да дрема између два стуба, иза њега код врата и у дубини, окупио се народ. Напред старци у реду и неколико сељака. Утисак мучног ишчекивања. Сељаци улазе на врховима прстију. Мрмљају, чекају, кашљу. Дозивања. Уздаси. Стропилин, један од ишчекиваних, који се плашљиво приближава с наклоном према Пауну који дрема. Паун се буди. Радници окружују Пауна у полукруг. Сцена, коју треба обавезно скратити. На крају сцене Паун устаје и лагано их помера и удаљава према вратима с речима: Назад на своје место. На сцени не може да буде никаквог збуњивања од стране очекиваних радника, напротив, покорност и молба. Чугунов се појављује неприметно за време сцене радника са врата од балкона која и прикрива за собом. Он седа на фотељу када је Паун устао да кињи народ. Паун се враћа, Чугунов седи на његовом месту. Паун је пришао и стао с десне стране Чугунова који седи између фотеље и прозора <...> Мирзавецки се завалио у фотељу, а Паун је изашао у ходник. Из дневне собе такође скромно улази Глафира. Она по Островском излази у ходник, а по мом у башту, даље реплика Глафире и Мурзавца <...>». Ракитин даље у фрагментима наводи план мизансцена појединих чинова и сцена унутар њих (Белешке «Вуци и овце», Нови Сад, 1948. године).¹⁵⁶

У наставку овог текста Ракитин даје свој суд и поимање комедије «Вуци и овце», за коју сматра: «Ово је комад у коме је аутор за своју тему изабрао живот спахија, а не трговаца или малих чиновника. У томе и јесте оригиналност и необичност драме. Ко су то у овој драми вуци, а ко овце? Завршне речи драме одговарају на ово питање. Од њих произилази да само што нису и саме вукове појели. А ко их то само није појео? Време! Нови људи! Пословни људи из престонице. Беркутов (беркут, то је једна врста орла, посебно грабљив) (Гогољ – презиме). Значи испада да је грабљивац и вук Беркутов. Јасно! И он је вук, вук

¹⁵⁶ Слично као за представу «Вуци и овце», Ракитин је 16. јула 1949. године записао мизансцен за представу Молијеровог «Грађанина племића», који је у целости пренет у: Милена Лесковац, *наведено дело*, стр. 83-95.

посебне сорте, посебне врсте. А ко су заправо овце? Можда само Купавина. Али видећемо заправо да ли је она пак таква овца или овчица?? Она се једном удала за богатог пословног човека пуковника Купавина. У то смо се уверили у првом чину драме. Ако Купавина чува свој однос са Мурзавецком. Ако она не зна шта значи потписати меницу, ако не уме да води своје домаћинство, то онда још не значи да је она овца и да и она заслужује сажаљење као жртва, итд. Друштво у старој Русији и спахије су били обавезни да учествују у реформама Александра II. Она, Купавина, сачувала је дечји изглед и дечје поверење у окружење. И ето због тога режија види ову драму искључиво као вучју, не видећи у њој никакве жртве. То је један од углова тврђаве Русије у коме људи изврћу законе у злочин и лаж, у коме људи на најједноставнији и најнаивнији начин варају под маском отимања и лицемерја. Због тога смо дужни да дамо максимум типичности у типичној ситуацији и типичном положају. Карактери. Чугунов – дуго година је био чиновник. Узимао је мито. Због тога су га истерали из службе. У пензији је, бави се ситним пословима, а главно, он је десна рука Меропије Давидовне Мурзавецке. Она га је поставила да управља пословима Купавине како би присвојила њено имање за себе или за свог рођака, од кога ће га и отети» (Белешке «Вуци и овце», Нови Сад, 1948. године).

Треба напоменути да Ракитин записе из овог периода није хронолошки разврстао и средно, али се на основу садржине може реконструисати њихов ток. Тако је након писања о комаду «Вуци и овце», после вишемесечне паузе, 1. августа 1949. године, првог слободног дана након завршене сезоне 1948/1949. године, поново започео вођење дневника. Углавном је реч о детаљима из приватног живота, укључујући и запис да се са супругом запутио на одмор, на који их је испратила његова ученица Мира Бањац (Дневници, Нови Сад, 8. август 1949. године).

Иначе, за Миру Бањац је у првом следећем запису оценио: «Веома је способна, иако и помало некултурна девојка, коју су сами они (Повереништво [за просвету и културу – Т. Ж.] и управа) хтели да приме у позориште и пошаљу у Београдску глумачку академију, остали моји ученици се шаљу у Сремску Митровицу» (Дневници, Нови Сад, 19. септембар 1949. године). Касније је позитивно реаговао када му је Бањац послала разгледницу и записао: «Волим ту

примитивну, талентовану девојку, моју ученицу, моју последњу ученицу која нешто значи и нешто представља. Сада се удала у Сремској Митровици и тешко ју је извући одатле, а нико се и не труди осим мене, који не значим ништа» (Дневници, Нови Сад, 16. фебруар 1950. године).¹⁵⁷

Пред почетак нове позоришне сезоне Ракитин је покушао да сагледа своју позицију у новосадском позоришном миљеу, што је и овог пута чинио на песимистичан начин, оптужујући окружење за неразумевање и потцењивање његовог талента: «Интересантна је моја психологија, тј. то колико ме је у прошлој сезони бринуло шта ће бити даље, а колико ми је сада потпуно свеједно. Схватио сам да мој посао овде никоме није потребан, то сам схватио након што сам на овдашњем фестивалу свих позоришта Војводине видео да оцењена као одлична представа [Драгице] Дамјановић[-Цехетмајер] (ужасне незналице и сплеткарке), која је у Вршцу режирала „Своји смо – договорићемо се“¹⁵⁸ с потпуним непознавањем руског живота и карактера. Схватио сам и то после грандиозног неуспеха мојих „Вукова и оваца“ у Београду, о коме је толико наглашено говорила наша управа, а глумци су говорили потпуно другачије. Некако је у мени све то прегорело. Одједном ми је постало кристално јасно да ја овде нисам потребан, посебно не у Кући, нарочито када оде Чиплић,¹⁵⁹ човек који ми је био симпатичан.¹⁶⁰ Ипак, без обзира на то што су ми они још потребни, ја њима нисам. Тиме се треба водити и не стварати никакве илузије» (Дневници, Нови

¹⁵⁷ Касније је писао како се његово мишљење о Мири Бањац променило на горе јер му је наводно дуговала новац, али је знао да стане у одбрану њених професионалних квалитета: «Увече су ми читали чланак о Мири Бањац, који је потписао Чиплић, али то није Чиплићево масло, него неког другог. Иако ја Бањац више и не волим (због њене умишљености и претеривања), чланак је жесток и неправедан» (Дневници, Нови Сад, 13. март 1952. године). Оно што је сигурно, наша чувена глумица му је остала привржена до краја његовог живота, о чему сведочи из један од последњих дневничких записа, да га је с Олгом Адам посетила у његовом дому (Дневници, Нови Сад, 23. јун 1952. године). Још је упетљивији и за разумевање њиховог односа довољан пригодан текст који је Мира Бањац објавила у зборнику *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 376, симболичног наслова «Мој учитељ глуме».

¹⁵⁸ Комад Александра Островског.

¹⁵⁹ Богдан Чиплић, управник СНП-а од 1. августа 1947. до 1. децембра 1949. године.

¹⁶⁰ Чиплић је био један од ретких српских позоришних руководилаца о којима је Ракитин имао позитивно мишљење. Поводом његовог пресељења у Београд записао је: «Он ми је учинио добро и никада му то нећу заборавити» (Дневници, Нови Сад, 15. новембар 1949. године). Стога је осећао нелагоду када је читао једну од Чиплићевих драма, коју је оценио као «досадну», јер није хтео да због лоше оцене тог дела поквари однос с аутором (Дневници, Нови Сад, 15. и 19. новембар 1950. године). Чиплић га је замолио да утиче на управу СНП-а како би примила његову драму: «Али фактички ја у позоришту значим јако мало. С мојим мишљењем мало ко се слаже. Јако бих хтео да учиним Чиплићу» (Дневници, Нови Сад, 21. децембар 1950. године).

Сад, 19. септембар 1949. године). Главни узрок тог песимизма је била афера која је избила током Ракитиног рада у Драмском одсеку Државне средње позоришне школе, због које је привремено био суспендован као предавач, о чему ће детаљно бити писано у поглављу посвећеном том аспекту његове каријере. У сваком случају, та афера се негативно одразила и на његов рад у СНП-у.

Наиме, у стању увређеног поноса и угрожене егзистенције због изостанка једног извора прихода је показивао мали интерес за нови репертоар. Размишљао је да постави «Три сестре» Чехова, али је био скептичан да ће успети, прво због лошег здравственог стања и ситуације у Глумачкој школи, а потом и због недостатка младих глумаца који би адекватно донели ликове: «Без подмлатка и Ирине, и без Вершињина „Три сестре“ се не могу режирати». Тада му се родила идеја да режира Чеховљев «Вишњик», представу која је обележила његов новосадски стваралачки период: «То је лакше извести, мада и овде је питање Гајева, Лопахина, Ане Рањевске, итд., али свакако је лакше извести „Вишњик“ и код глумаца и код публике» (Дневници, Нови Сад, 21. септембар 1949. године).

О томе колико је размишљао о «Вишњику» сведочи и следећи недатирани текст, за који се на основу чињенице да се налази у истој свесци као и белешке о представи «Вуци и овце» из 1948. године, може закључити да је вероватно настао пре него што је приступио самој режији, те да представља његову унутрашњу, дубоко личну припрему да се посвети «Вишњику», због чега је пренет у целини: «Позориште Чехова нипошто не треба називати новим позориштем. Међутим, поступци Чехова као драматурга су потпуно нови. Та новина се, као прво, састојала у прецизирању позоришних поступака. У победи у унутрашњем животу над спољашњим сценским ефектима, у садејству опште атмосфере над развојем индивидуалних страсти. У таквој уметности музичкој, идеално поетској која се оштро противи самој суштини позоришта и руска драма која је обитавала у њој је тражила излаз, који је овладао њоме после Островског.

Реформа Чехова се састоји углавном у томе да је он укинуо тај сценски канон драматурга, то правило по коме се сва драма непоколебљиво и непрекидно развија од прве до последње сцене. Чехов се враћа од форме позоришног израза која је живела у то време ка монологу. Но, његов монолог није окренут ка изразу, спољашњем партнеру, није окренут према гледаоцу, не открива њега само

одлучност и решење, већ је он окренут према самом себи. Пример опет није нови, одавно је заборављен, од времена Шекспира. Реплике Чехова нису повезане међусобно, не одговарају на питања, већ скривају расположење ликова. Они као да скачу без везе, али они су необични, музикални и међусобно повезани симфонијом, музикалношћу.

Сцене код Чехова се музички жустро смењују једна с другом. Комично се преплиће са драматичним сценама, спољашња с унутрашњом напетостју. На први поглед између тих сцена нема повезаности, а веза је огромна и пуна, логична. Зато ниједан аутор није тако лако парадировао као Чехов.

Ликови код Чехова – најтананији музикални инструменти. Они сви заједно чине једну музичку симфонију, где сваки инструмент свира једну особену мелодију и стапа се са звуцима због сцена које су код Чехова тако важне и значајне. Да ли сте приметили да је режисер хтео да Чеховљеви људи на сцени нису повезани међусобно било каквим општим дијалогом, да они више говоре сами са собом, него једни с другима, а опште међу собом само душевно. Један другом дају само тачке за изражавање своје унутрашње напетости, а живе повезани један с другим тим огромним, унутрашњим контактом без кога су они сваки понаособ незамисливи.

Цео Чехов, то је мој „Вишњик“, моје детињство, моја чистота. То је мој прозор кроз који сам посматрао у дет[ињству]. Шта је то „Вишњик“ у очима руског режисера? То је опраштај са старим животом. Ти опроштаји са старим животом можда су и грешни и бесмислени, али нама необично блиски и драги. Ви странци мислите да ми људи прошлости не видимо све смешно... код тих Гајевих? И Рањевских и свих њихових људи који их окружују. Не, све ми то савршено видимо и видели смо давно. Ми смо их осуђивали и осуђујемо. Пре се подсмевамо нама, а њих дубоко сажаљевамо. Они су нам блиски и сродни. Ми се до Чехова нисмо њима смејали, али Чехов нам је јасно показао шта је тамо звоно, чим позвониш то струна пукне, та струна што их тако плаши у другом чину и нагласи смрт Фирса и крај старе Русије. Мислите да ми нисмо видели и да не видимо да сва та лица, и Гајев, и Рањевска са својим карактерима, својим речима и мислима нису у хармонији са цветовима вишње. Ми то видимо и нама су такође јадни као и вама. Ни једног тренутка нисмо хтели да их оправдамо. Али ми их више жалимо

него ви људи новог времена <...> Ако је Варја душа „Вишњика“, онда је Шарлота душа целе бесмислености тих људи. Спој мрачног песимизма и задовољства сопственом персоном Епиходова је дубоко комичан. Епиходов представља некакву пародију на Гајева. Код Гајева такође ништа не иде као код Епиходова. Он исто има своје 22 несреће. На сваком кораку га прате само несреће као и Епиходова» (Белешке «Вуци и овце», Нови Сад, недатирано).

Пред почетак нове сезоне покушавао је да у новој сезони у СНП-у буду ангажовани његови талентовани ученици, али је и то било неизвесно: «И Бањац неће да узму, а ја сам јој обећао разговор и запослење. Ових дана сам јој писао у Сремску Митровицу и дао превише наде. Сада видим да сам поступио глупо, јер Повереништво плује с висине на позориште у смислу његовог уметничког успеха. Нико не зна шта ће бити с позориштем? С управником? Жао ми је ученица Бањац и Олге Адам. Хтео бих да им помогнем од свег срца, а ко ће мени да помогне. Нико!!» (Дневници, Нови Сад, 1. октобар 1949. године).

Уместо ангажовања квалитетних младих глумаца, забележио је како се одазвао Коњовићевом позиву да присуствује «некаквој идиотској аудицији»: «Испитивао се неки љубитељ за добијање звања професионалног глумца. То је било тако ништавно и јадно. Тај љубитељ није чак научио напамет ни стихове, ни сцене из драме. Како се лако данас додељује та професија људима који ништа нису урадили да би постали то о чему су они маштали цео живот. Каква разлика у односу на наше време, како смо маштали о сцени и како смо се поносили звањем глумца, а били смо потпуно необезбеђени, а како је то сада лаган хлеб» (Дневници, Нови Сад, 14. октобар 1949. године).

Како је време пролазило, све више га је обузимала идеја о раду на «Вишњику», па је са својим асистентом Михаилом Мићом Васиљевићем сачинио писмо за Коњовића у коме је образложио зашто не постоји могућност за режирање «Три сестре»: «Нема младих глумаца, ни глумица, а нема ни старијих за главне улоге. Потпуна оскудица. Зато што руководе незналице и осим политике, ништа неће друго да знају. На крају је дошао Коњовић и обећао да ће да прича с овим идиотима из врха» (Дневници, Нови Сад, 3. и 4. октобар 1949. године).

После краћег времена Коњовић му је одговорио да има дозволу за постављање «Вишњика», али да с радом може да почне тек у фебруару 1950. године, што је Ракитин протумачио као настојање управе да га маргинализују. У прилог томе је ишло и одбијање његовог предлога да у Новом Саду обнови представу «Волпоне» по тексту Бена Џонсона, који је прерадио Штефан Цвајг, коју је поставио 1932. године у београдском Народном позоришту.¹⁶¹ Зато је затражио дозволу да у међувремену режира по мањим војвођанским местима, како би повећао иначе скромне приходе, што му је и одобрено (Дневници, Нови Сад, 17. и 18. октобар 1949. године).

Такође, пробао је обновљену представу «Грађанин племић» са доста измењеним глумачким саставом. Утисак с тих проба је пренео кратко: «Угушеност. Угњетеност. Неизвесно» (Дневници, Нови Сад, 25. октобар 1949. године). На једној од проба је више пажње посветио глумици Славки Животић, која је играла госпођу Журден: «Пробали смо нас двоје. Чак није било суфлера. Она може да игра, очигледно је способна» (Дневници, Нови Сад, 31. октобар 1949. године). Представа је одиграна 19. новембра, а Ракитин је забележио да је прошла «неравномерно. [Бранко] Татић није знао своју улогу, али нова лица су била на висини и [Љубица] Раваси и [Славка] Животић су јако добри. Ужасно је певао хор у турској интермедији. Замолио сам Коњовића да сутра закаже пробу, јер моја представа опет иде у понедељак. Од руководства нико није био» (Дневници, Нови Сад, 19. новембар 1949. године).

Неколико месеци касније Ракитин је забележио да је представа «Грађанин племић» промењена до непрепознатљивости: «Декорација на представи је била криво постављена. Први чин, око кога сам се толико мучио, био је ужасан. Стојан Јовановић је био слаб као и раније. [Милан] Тошић, који из мржње према мени игра улогу учитеља мачевања се смејао. Перика му није добро стављена» (Дневници, Нови Сад, 7. фебруар 1950. године).

Из новембра 1949. године су остали забележени и Ракитинови критички коментари на представу «Ожалашћена породица» Бранислава Нушића, у Веснићевој режији, делом написан и под утиском односа који је према њему имао

¹⁶¹ Уместо Ракитина, представу «Волпоне» је режирао Јован Коњовић. Премијеру дату 1. марта 1950. године Ракитин је оценио као успешну, а посебно је био задовољан декорацијама Берислава Дежелића (Дневници, Нови Сад, 2. март 1950. године).

тај позоришни стваралац: «Ту Нушићеву драму код Веснића играју као што су играли и раније у старој Југославији. Разлика је само у томе што сада говоре о некаквом *Систему* Станиславског, који ту није ни пришао близу. Док су глумци глумили, Веснић се вртео у круг и правио се као да је и драму написао и научио глумце <...> А када су се властодршци окупили у малој соби да састанче и разговарају, Веснић се примирио и држао се као примеран ученик у присуству наставника. Рекао сам: „Какве везе има *Систем* Станиславског“ и ускоро отишао. Веснића су мој одлазак и коментар веома боцнули. Он сматра да само он има право да поступа недругарски. Како је све то непријатно и ситно!» (Дневници, Нови Сад, 2. новембар 1949. године). Резултат Веснићевог приступа Нушићу је, према Ракитину, била «досадна» представа, у којој није било «стила ни у режијери, ни у игри глумаца. Карикатура се меша са сатиром. Сатира са фарсом <...> У публици се осећала досада. Смејали су се само Веснићеви ученици због патриотизма и улизивања. Гробљанска представа» (Дневници, Нови Сад, 10. новембар 1949. године).

3.1 Представа «Малограђани» у вршачком Народном позоришту

Идеју да режира по мањим војвођанским местима Ракитин је остварио само у Вршцу. Наиме, Јован Виловац му је крајем новембра пренео позив управе вршачког Народног позоришта да одмах отпутује тамо и понесе планове за представе, те да у Вршцу сачека док се препишу улоге, што му се чинило нелогичним, те је саркастично прокоментарисао: «Да ли мисле главом или неким другим местом?». Иако је сматрао да је понуђени хонорар од 10.000 динара лош, прихватио је због уобичајене оскудице у којој су се он и супруга налазили. «Да је остала школа не би требало никуда ићи и мучити се!!!», јетко је закључио. Када је реч о представама, као могућности је разматрао «Малограђане» Горког, «Галеба» Чехова или неку од драма Островског. (Дневници, Нови Сад, 23. новембар 1949. године). Касније је закључио да друга његова режија у Вршцу треба да буду Молијерове «Учене жене», коју би завршио до фебруара 1950. године, али ту идеју није остварио (Дневници, Вршац, 7. и 9. децембар 1949. године).

У Вршац је стигао 5. децембра, где се истог дана упознао с управником Народног позоришта и стекао прве утиске о тамошњем позоришту: «О свему смо разговарали. Он је само два месеца овде. Први управник је ухапшен, партијац, ухапшен у вези с информбировским пословима. Садашњи управник је Румун Журж. Мали, лукави плавушан. Каже отворено да се не разуме у позориште. Био је референт за народну просвету, он је учитељ и наравно партијац. Отишао сам на пробу. Сала биоскопа. Сцена су примитивне даске. Гори тучана пећ, али не греје. Само ако седиш поред можеш да се огрејеш» (Дневници, Вршац, 6. децембар 1949. године).

Из данашње перспективе као куриозитет изгледа Ракитинов опис разговора који су по доласку у Вршац с њим обавили полицајци и официри Управе државне безбедности (УДБе), подозревајући да би као Рус могао бити «опасан елемент». Међутим, у сложеним друштвено-политичким односима тога доба и свеопштег страха од свемоћне УДБе, за Ракитина је то била веома стресна ситуација: «Ишли смо у Министарство унутрашњих послова. На крају, после дугог разговора, одвео ме је милицајац у УДБ-у. У почетку је официр говорио са мном суво, није ме позвао да седнем, а затим је постепено постајао све љубазнији. Сместио се, понудио цигарету и замолио да изложим биографију. Затим ме је питао ко ме зна у Новом Саду. Ја сам му рекао [Зора Крцалић] Зага, Олга. Рекао ми је да их не зна. Тада сам споменуо Видића. Рекао је да ће да га зове на телефон и у шали ме питао: „Видите ли, зар је тако страшна Удба?“, а ја њему да мислим да је страшна. Видите да је пред Вама стари глумац и да је моја савест нечиста ја бих сигурно пао на Вашим питањима и Ви бисте се сигурно према мени другачије односили. А ја сам доспео код Вас због старачке лакомислености. Ипак је погранична зона, уверава он мене. Ја му кажем да је због тога моја лакомисленост још неопростивија. На кревету је сво време седео неки млад човек. Пустили су ме. Све моје легитимације су остале код њих до потпуне провере моје личности. Мислим да ме данашњи дан кошта неколико година живота» (Дневници, Вршац, 6. децембар 1949. године).

После упознавања са вршачком позоришном трупом је закључио да ће на располагању имати неколико способних људи за рад, али су «при расподели улога одједном изникле увреде. А ја и управник смо мислили да ће све бити мирно <...>

Неко није хтео да игра ово - оно, итд. После је дошло све на своје» (Дневници, Нови Сад, 6. децембар 1949. године). Пробе су почеле 12. децембра, када је чуо мишљење глумца: «Он форшпиљује».¹⁶² «Очигледно им се то није свидело. Они би хтели да изговоре текст и ништа више. У тексту би они стискали педалу темперамента. Ето шта им се свиђа» (Дневници, Вршац, 12. децембар 1949. године).

Био је релативно задовољан пробама првог чина, али је искусним редитељским оком уочио: «Како се од једне грешке направе стотине. Није ми била потребна никаква алтернација, али ја нисам знао труп. Тек сад се некако сналазим у материјалу. Овде има способних људи, али они су још опаснији од неспособних, јер су умислили да су генији, уображеност им смета да раде. Како је тешко имати с њима посла. Тешко ја зарађујем проклети новац» (Дневници, Вршац, 21. децембар 1949. године). Део одговорности је преузео и на себе, највероватније приписујући поједине пропусте не баш добром здравственом стању и све присутније осећају да је остарио: «Не иде ми баш посао, све је то, а није баш то. Глава је чиста, али нешто недостаје. То је све због четвртог чина „Малограђана“. Ђаволски је тешко разместити глумце тако да би постојала фокусираност појаве и да се истакне конфликт» (Дневници, Вршац, 22. децембар 1949. године).

Више пута је поновио да му је четврти чин задавао муке, па је правио поређења с тим местом у представама «Малограђана» режираним 1946. године у Шапцу и и 1949. године у Новом Саду: «Не иде тако сјајно као у Шапцу, у Новом Саду горе, а овде сасвим слабо. Сећање ми је слабо, а и машта и рад ми нису такви као пре. Морам да се помирим с тим» (Дневници, Вршац, 24. децембар 1949. године). Пошто су представе у вршачком позоришту давале ретко, свега два пута недељно, користио је ту околност да мотивише глумце на интензиван рад, како би што боље савладали текст и глуму: «Терао сам их да уче улоге на пробама, бесконачно понављајући сваку улогу» (Дневници, Вршац, 26. децембар 1949. године).

¹⁶² Форшпил је «када редитељ сам одглуми неки део из представе како би глумцу дао до знања шта жели да овај уради». (Милован Здравковић, *Позоришни речник*. Завод за уџбенике, Београд, 2013, стр. 220).

Такав темпо рада је утицао да се и сам Ракитин умара на пробама, али му је и пружао могућност да у кратком временском интервалу уочи грешке и недостатке у глуми и режији, како би их одмах исправио (Дневници, Вршац, 28. децембар 1949. године). Судаћи према Ракитиновим речима, често хиперкритичним, вршачки глумци и после више проба «ништа нису научили, они ништа не умеју, не раде, не знају» (Дневници, Вршац, 2. јануар 1950. године), а за десетак дана новогодишње паузе су још и «много тога заборавили» када је реч о тексту и његовим саветима како да донесу улогу (Дневници, Вршац, 13. јануар 1950. године).

Описујући једну од неуспешних проба «Малограђана» као «кошмарну», за утеху се присећао како је у сличним проблематичним ситуацијама у београдском Народном позоришту поред њега као подршка био пријатељ и сарадник Жедрински¹⁶³ да га уверава како «ће све бити у реду и стварно – скоро све важно се дешавало на представи. Овде сам сам и уместо мобилизације, објављује се демобилизација. Стање бриге смењује апатија. Лежим душевно измучен, поред мене седи управник, такође мученик» (Дневници, Вршац, 14. јануар 1950. године). Као противтежу таквом психичком стању и процени да је, и поред материјалне оскудице, било боље остати у Новом Саду «него се мучити дајући представе у овим рупама», видео је то што је колегама из војвођанских позоришних кругова доказао да још није «потпуни инвалид» и да може себе да жртвује због посла и доноси корист. Чак је признао да је пред представу осетио одређену трему, тумачећи то као доказ да се «још више посрбио» (Дневници, Вршац, 15. и 16. јануар 1950. године).

¹⁶³ Недуго после овог присећања на сарадњу са Жедринским Ракитин је добио писмо од сценског скулптора Владимира Загородњук: «Пише да је Жедрински отишао из Југославије у Париз, а да одатле планира даље. Лично мислим да ће Жедрински да заврши или у неком позоришту у Паризу, или у новинама као карикатуриста. Има он тамо везе и протекције. Жао ми је што га више никада нећу видети. Вежу нас 25 година заједничког стваралачког рада и другарства. Иако је доста млађи од мене, много је утицао на моје представе. Често је његов утицај или био негативан, или промашај, као површно решење нашег заједничког задатка. Али често и обрнуто. Кључно је да сам истински волео Владимира Ивановича» (Дневници, Нови Сад, 8. фебруар 1950. године). Одлазак Жедринског му је потврдио и сценограф Владимир Маренић: «Или га је исцедила Хрватска, или није дочекао југословенско држављанство. То не знамо. Он је био јако пажљив према мени за време моје смртоносне болести. Чак ме је цртао при смрти. Још једна новост. Sprema се и Владимир Павлович Загородњук. То је нови ударац. Сви беже из ове незахвалне земље» (Дневници, Нови Сад, 9. фебруар 1950. године).

Тек је последња проба била благи искорак у квалитету: «Драма иде боље него јуче. По први пут су глумци како-тако обучени и нашминкани, а реквизите све до сада тражим по граду» (Дневници, Вршац, 18. јануар 1950. године). Проблеми су, међутим, настали због спорења да ли, само дан пред премијеру, поједине улоге, без обзира на квалитет глуме, треба да буду поверене глумцима који су чланови партије. Ракитин се у том погледу заложиио за Милутина Каришика, кога је оценио као носиоца најодговорније улоге у представи. Премијера је одржана 19. јануара, а сви коментари су били веома позитивни, док је зарада била изузетно добра.

Ипак, Ракитин је и такав недвосмислени успех настојао да релативизује коментарима да су му многе похвале досадиле, као и да је било боље да сала остане празна уместо што ју је испунила «таква публика»: «Сељаци, који не само да ништа не разумеју, него још и простачким кикотањем испрате сваку драматичну сцену. Био је злочин дати драму, на такав дан као што је Богојављење». Пред повратак у Нови Сад у Вршцу је у његову част организовано вечерње окупљање глумаца и позоришног особља, које је било «веома интимно и весело» (Дневници, Вршац, 19. и 20. јануар 1950. године).

3.2 Период рада на представи «Вишњик»

По повратку у Нови Сад је сазнао да ће с радом у СНП-у наставити средином марта, због чега му је понуђено краће ангажовање у Суботици, али је то «одлучно одбио» (Дневници, Нови Сад, 23. јануар 1950. године). У међувремену, невољно је погледао оперу «Боеми» у режији Драгице Дамјановић-Цехетмајер. Негативно је оценио све – од сижеа, преко оперских певача, до режисерке, за коју је тврдио да је «испод сваке критике» (Дневници, Нови Сад, 29. јануар 1950. године). Осим тога, присуствовао је годишњој скупштини позоришног синдиката, називајући понашање чланова «обичним простаклуком људи који су или будале или лукави и хоће заобилазним путевима да направе каријеру» (Дневници, Нови Сад, 16. фебруар 1950. године).

Обрадовала га је вест да је у СНП-у из Београда прешла балерина и кореограф, потом оснивач и организатор новосадског балета Марина Олењина:

«То ми је пријатно. Она је талентована и пријатна особа, иако је огрезла у садашње прогресивне идеје због свог гупог мужа. Марина има ту врсту темперамента који ја јако ценим код људи» (Дневници, Нови Сад, 16. фебруар 1950. године).¹⁶⁴ Похвалио је знање и иницијативу Коњовића («јако талентован човек, бори се за уметност, што је у наше време велика реткост») да доведе Олењину у Нови Сад, што је дало резултате већ у мају исте године, када је у СНП-у као кореограф поставила свој први балет «Шехерезаду»: «У свим сегментима одлична Марина Олењина, показала се као одличан режисер и балетмајстор, и сиже и плес. Све одише оригиналношћу, богатством маште и богатством сливања с музиком на убогој, сиротињској сцени. То досад није виђено. Браво, браво за Марину!!» (Дневници, Нови Сад, 23. и 26. мај 1950. године). Пошто је у истом периоду ишла опера «Пајаци» Драгице Дамјановић-Цехетмајер, Ракитин је направио поређење рада две уметнице, које је ишло на штету ове друге: «О раду Дамјановић не треба трошити речи, неписмено, досадно и неупечатљиво, исто тако и у музичком смислу» (Дневници, Нови Сад, 23. мај 1950. године), уз констатацију да «само још у Југославији на Балкану може да постоји такав примитивизам» (Дневници, Нови Сад, 24. мај 1950. године).

Уместо средином марта, пружила му се прилика да већ крајем фебруара започне с режијом «Вишњика»: «Већ видим препреке у назнакама. Незадовољан сам расподелом улога. [Душан] Животић, који ми је иначе мало симпатичан, тврди да неће да игра Лопахина. Стар је за ту улогу. Вероватно је у праву, али главно је то да ће да проба без воље. Ако глумац нема воље у стваралаштву, онда је све пропало. Они (Срби) не могу да победе своју личност у стваралаштву. Затим се јавила Татићева жена [Христина Татић – Т. Ж.]. Тражи улогу Дуњаше. Кобила матора, Дуњаша је још девојка, а ја нисам могао да одбијем» (Дневници, Нови Сад, 25. фебруар 1950. године). Ситуација с улогом Дуњаше се за кратко време променила, па је као замена за Христину Татић фигурирала Рената Улмански.

¹⁶⁴ За Олењину је још током њихових сусрета у Београду коментарисао: «Она није само талентована у балету, него и у драми [«Љубав под микроскопом» Јеврејинова – Т. Ж.]. Она има крви Алексејевих. Њена мати је сестра Константина С. Станиславског» (Дневници, Београд, 14. јануар 1940. године).

Следеће две пробе је посветио читању улога, али је одзив глумаца био слаб: «Причао сам добро, како ми се чинило, а онда се појавио Животић, овдашњи глумац, и рекао да је он после разговара с управником вратио улогу Лопахина. То ме није огорчило, јер сам и сам претходно с управником разговарао о томе да сам можда стварно погрешио, да је Животић стар, а главно је то што је он прихватио тако значајну улогу као што је Лопахин без радости. Али ипак мислим да је штос у томе што у комаду не игра његова жена [Олга Животић – Т. Ж.]» (Дневници, Нови Сад, 28. фебруар 1950. године).

Као и већина других Ракитинових представа, и «Вишњик» није прошао без међусобног неповерења, тензија и повемених сукоба са сарадницима, по обичају праћених његовим параноичним изливима: «Јуче сам имао расправу с глумцем Тошићем. Конфликт међу нама траје већ две године. Сада када мора да игра Лопахина, јер је Животић одбио, објаснило се много. Све су то интриге глумаца усмерене против мене да би ме упропастили» (Дневници, Нови Сад, 4. март 1950. године).

У почетним пробама су се показале и разлике међу глумцима у приступу и брзини саживљавања с улогама: «Била је проба, доста њих није дошло. Љубица Р[аваси]. је одмах схватила шта се од ње тражи. [Љубиша] Иличић се кобелџа, каже да његова улога засад не иде, а он није лош. Тошић још није ушао, а и неће скоро. Ања онако.¹⁶⁵ Можда Улмански више одговара» (Дневници, Нови Сад, 6. март 1950. године). После неколико читања улога уверио се да је погрешио када је закључио да Ању треба да игра Барићка, јер није могла то да изнесе, па је «за сваки случај» почео да ту улогу ради с Улманском, која се испоставила као неадекватан избор за Дуњашу, али је зато «одлично читала Ању. Очигледно може одлично да одигра ту улогу» (Дневници, Нови Сад, 16. и 17. март 1950. године).

Ракитин је настојао да убеди Коњовића да Улмански замени Барићку, али је Коњовић био против да се за улогу Дуњаше изабере Мира Миладиновић: «Јако ми је ње жао. Сам себи сам наштетио. Раније када сам грешио, то је бивало ретко, имао сам енергије да исправим своју грешку. Енергија борбе – сада тога нема и драма страда. Коњовић ће да поприча, неће бити страдања ако једна или две улоге не испадну [добро – Т. Ж.], али за мене ће то бити чиста несрећа» (Дневници,

¹⁶⁵ Улога је у првој подели била додељена Иванки Барић.

Нови Сад, 18. март 1950. године). На Ракитинову срећу, управа позоришта га је 23. марта обавестила да је усвојен његов предлог да Мира Миладиновић игра Дуњашу. Отворено је остало питање да ли ће Барићка или Улмански играти Ању и оно је требало да буде решавано тек пред премијеру.

На почетку рада је предвиђао да ће му режија ићи тешко, између осталог и зато што «глумци лоше слушају и схватају» његове инструкције на пробама: «Вишњик не иде како бих хтео. Чудити се томе је глупо, али се чудим. Између психологије Срба и нас је огромна разлика, и тако смо ми туђи једни другима, као на пример Африканац и Рус. Ја сам непоправљив. Мислио сам да ћу их научити нечему, да нешто објасним, откријем, покажем то шта ми је у души скривено већ деценијама, а очигледно и показујем и објашњавам лоше» (Дневници, Нови Сад, 9. и 11. март 1950. године).

У току читања трећег чина је приметио: «Било је тешко објаснити Србима све нијансе и целу нему појаву пуну таквог оригиналног значења, пуну такве унутрашње музике, коју сигурно није осећао ни сам Чехов, тј. не у мери у којој се она сад открива нама Русима тог времена, које сада преживљава све последице расанка с „Вишњиком“. Тих, већ одавно пострадалих људи, наших савременика» (Дневници, Нови Сад, 15. март 1950. године).

У овој фази стваралачког рада Ракитином је опет завладала малодушност и меланхолија: «Уместо да уживам радећи над омиљеним аутором и над драмом, која ми је тако драга, тако блиска, ја патим. Зашто се све то дешава? Зато што свето које лежи далеко и дубоко у човеку не треба да се дира. Моје руке и мој темперамент сада су сувише нечисти, као и уста оних који изговарају те за мене свете речи и осећаје. Чехов захтева чистоту стваралаштва, а ја нисам чист. Посрбио сам се и отупавио овде у туђини. Чехов може да се пренесе из душе у душу. И душа има своје уши и свој глас» (Дневници, Нови Сад, 19. март 1950. године).

Чини се да је, поред субјективних разлога, као што је нарушено здравље и константна носталгија за Русијом, појачана сваки пут када је требало да режира руску представу, основ за такво расположење било и константно незадовољство професионалним квалитетима глумаца. То је показао у коментарима о проби представе «Вечити младожења» у режији директора Дrame Милана Барића. Не

осврћући се на саму представу, пошто му роман Јакова Игњатовића није био познат, дао је општу оцену глумаца СНП-а: «Како је лоша трупа овде у Новом Саду <...> глумци не испуњавају никакве задатке. Само изговарају речи и машу рукама. То је једна појава која нема ништа заједничко чак ни са најпримитивнијем позориштем на свету. То не подлеже никаквој критици. То је чак позоришна лаж. То је кривоклетство и превара» (Дневници, Нови Сад, 28. март 1950. године).

Посебно је био критичан према женском делу трупе: «Они сви дрско анализирају фразу. Опасно је када су људи недовољно културни и беспомоћни у свом послу. Анализираш једно, а испољаваш друго. Тананости не могу да пренесу и треба их пропустити да би донели главно» (Дневници, Нови Сад, 4. април 1950. године). Стога је био револтиран пристрасним коментарима на расправи у позоришту пред премијеру «Вечитог младожење»: «Како је све било добронамерно, како пристрасно. Ето шта значи, режирао је „свој“ човек – партијац. Почео је Веснић који је први изјавио да му се све свидело. А у ствари је све било убого и лажно» (Дневници, Нови Сад, 30. март 1950. године). Исти утисак је понео и с конференције поводом премијере «Вечитог младожење», игране 6. априла: «Сви су изразили задовољство поводом представе. Главни извештач је био Веснић, који је у свом казивању директору Дrame Моши¹⁶⁶ прешао све границе. Улизивање је било тако очигледно, да је било непријатно» (Дневници, Нови Сад, 7. април 1950. године).

Када је реч о «Вишњику», Ракитин је до краја марта успео да у већини елемената и код готово свих глумаца постигне жељени ниво: «Изузетак је био Животић који је био лош и који није разумео шта је то Епиходов и шта ја од њега тражим» (Дневници, Нови Сад, 30. март 1950. године). Затим се посветио декорацијама, уверен да ће Дежелић тај посао добро урадити.¹⁶⁷ И док су суштински елементи ишли у добром правцу, бригу је изазивало често одсуство глумаца, ангажованих на другим пројектима, укључујући и снимање филмова у другим југословенским републикама, те нарушен ритам проба због припрема других представа СНП-а. Због тога се Ракитин носио мишљу да предложи управи

¹⁶⁶ Право име Милана Барића је било Моха Бераха.

¹⁶⁷ Приликом разговора о декорацијама Дежелић му је саопштио да намерава да оде у Црну Гору, од чега га је Ракитин «силно одговарао. Не сме себе да угробари у тако дивљој земљи. Наравно, и овде живе дивљаци, али ипак овде живимо на широким улицама, а не Богу иза леђа» (Дневници, Нови Сад, 6. април 1950. године).

да: «скину „Вишњик“»: «Нећу бити готов до краја маја. Тада неће бити испуњен план репертоара» (Дневници, Нови Сад, 8. и 10. април 1950. године).

Да потпуно буде фокусиран на сопствену режију ометала га је и Коњовићева добронамерна одлука да га, у покушају рехабилитације пред Повереништвом, постави за члана комисије за аматерске трупе свих националности настањених у Војводини, које су тих дана давале представе у СНП-у: «Данас смо гледали Румуне, Русине и Мађаре. Најбољи су били Мађари <...> Опет у 9 сати у позоришту. Играли су Македонци, после је био кошмарни „Ревизор“ Словака, а увече „Ревизор“ на српском језику [трупе – Т. Ж.] из села Јаша Томић. Говорили су да је то најбоља аматерска трупа, а у ствари видео сам моју представу „Ревизор“, али с корекцијама београдских варвара (2. чин). Издржао сам до 3 сата ујутру ту безумну напетост у мојим годинама, значи још могу да радим» (Дневници, Нови Сад, 15. и 16. април 1950. године).

Углавном су то били разлози због којих је повремено губио елан приликом припрема за пробе «Вишњика»: «Изгубио сам сваки осећај. Ко ме је све то потребно овде и сада?? Све је то изветрило, олињало се и постало тако далеко и непотребно» (Дневници, Нови Сад, 11. април 1950. године). Резултат су биле, према Ракитиновим критеријумима, неуспешне и неинспиративне пробе: «Комад иде кисело. Данас је Иличић бацио реплику [Мирјани] Коцић. Зашто она не изговара свој монолог како треба. Рекла је да их је Греч тако учила. На то сам рекао да Греч није ауторитет за мене. Тренутак је недостајао до скандала, али је, хвала Богу, прошло» (Дневници, Нови Сад, 13. април 1950. године).

Уследио је спор и мукотрпан рад на мизансцену: «Нисам задовољан својим радом. Све је било тесно, скучено и претрпано. Само се надам да ћу успети да све поправим. Као и увек, пуно ми је сметао Тошић» (Дневници, Нови Сад, 18. април 1950. године). Настојећи да се потпуно преда атмосфери стваралачког заноса «Вишњиком», закључио је да та «драма може да прође солидно. Публика је друга ствар. Њој може да се учини досадном та руска трагедија. То би било ужасно» (Дневници, Нови Сад, 13. април 1950. године).

Упркос Ракитиновом песимизму, управа позоришта је имала поверења у повољан исход «Вишњика», што доказује и одлука да се СНП с том драмом представи на Фестивалу војвођанских позоришта у Зрењанину и да је потом

прикаже у Београду. Тим поводом Ракитин је записао: «Сигурно ће тамо да је испљују znalци и они који цене југословенску уметност. Мени је та новост веома непријатна. Ја хоћу једно, да ме оставе на миру заувек. Радим само због тога што су ми дали тако ништавну, сиромашну пензију да не могу да живим с њом. Само то ме још повезује с југословенском драмском уметношћу» (Дневници, Нови Сад, 3. мај 1950. године).

Прву пробу на сцени су одржали 8. маја, што му је помогло да уочи још неколико недостатака које је требало исправити, те је тим поводом забележио: «Успели смо да прођемо свега два чина. Морао сам да враћам глумце. Затим је [Бранимир] Микоњић пробао први пут, јер је на претходним пробама отишао у Станични одсек и није се вратио до краја пробе како је обећао. Затим, величина сцене је другачија него у сали и често смо морали да мењамо прелазе и пролазе. Чини ми се да је драма јуче ишла горе. Али се тешим да је то привремено. Све време ми Славко Симић успорава рад, желећи некакву интимност и избегавајући оптимизам, који је неопходан у тој улози, тј. у улози Трофимова. Сада наступају најодговорнији дани у нашем раду, када је потребно све коначно утврдити и ништа више не мењати. Ох, када бисте ви пријатељи моји знали како сумњам у себе и како не видим то што је многим јасно. Привикавам се на лоше и оно ми се чини подношљивим и („Вуци и овце“) чак добрим. Данас је Коњовић дошао из Београда. Цртежи Милице Бабић[-Јовановић] су стигли, али само првог чина. У четвртак она сама долази. Лоша вест. озбиљно се разболео Славко Симић. Доктор мисли упала плућа. Глумци су већ осетили добитак и већ деле његове ствари, тј. улоге. Али ако би и било потребе да га заменим, улогу ћу да дам [Јевгенију] Андровичу и ником другом. Могао бих још и [Стевану] Шалајићу,¹⁶⁸ али је још млад и лакомислен. [Радомир] Шобота већ учи, али узалуд, никада нећу пристати на то да он игра» (Дневници, Нови Сад, 9. мај 1950. године).

Коњовић и Барић су одобрили да Андрович замени Симића, али је то условило да се рад на представи отегне. Наиме, Ракитин је наглашавао: «Фирс и Трофимов су велике, одговорне улоге. Симић (Трофимов) је једини лик у драми

¹⁶⁸ Шалајић је касније доспео у ред најзначајнијих српских глумаца друге половине 20. века, а основне постулате глуме је савладао код Ракитина и Јована Коњовића, од којих је «научио да је повођење за укусом публике најбржи начин да глумац уништи самога себе» (Petar Marjanović, Stevan Šalajić (1929-2002), *Teatron*, br. 119/120, god. XXVII, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2002, str. 205).

који може да оправда њену појаву на српској сцени у наше социјалистичко време. Он је за данашњег гледаоца схватљив и пун оптимизма и ако се Трофимову не придода парола револуционара – драма ће у данашње време бити мртва. Ето зашто ме брине болест Симића. Код нас у трупи нема ко да игра ту улогу. Глумци су ми предлагали и Микоњића и Шоботу, каква глупост» (Дневници, Нови Сад, 9. мај 1950. године). Сам Симић је мислио да би могао да га замени Милан Барић, што је Ракитин одбацио као «глупост» и «лош глумачки егоизам». На основу тога и коментара других глумаца је закључио да је «трупа против Андровича» (Дневници, Нови Сад, 15. мај 1950. године).

Почетак рада са Андровичем је уверио Ракитина да би био бољи избор од Симића, али да су препреке представљали руски акценат, страх, стидљивост и апсолутно незнање улоге. Представа је одложена за јун, а Ракитин је замолио да премијера буде «раније, јер глумци губе и оно мало интересовање које имају, тачније, које су до сада имали». «Глумци овде, као и свуда у Југославији, могу да се попну до одређеног нивоа, више од тога не могу и не треба им дати, јер ће се издувати» (Дневници, Нови Сад, 12. мај 1950. године). Такође, позабавио се изгледом костима осмишљеним од стране Милице Бабић-Јовановић. Први утисак је био да «не пашу нигде», као и да су «њени цртежи екстравагантни и нападни». «Она не ради добро за нас». Ипак, коначан изглед костима су усагласили брзо, већ 13. маја (Дневници, Нови Сад, 9, 11. и 13. мај 1950. године).¹⁶⁹

Писање о «Вишњику» је на кратко прекинуо да би се осврнуо на гостовање београдског Југословенског драмског позоришта у Новом Саду. Више пута је нагласио како је покушао да избегне да се тог дана појави у СНП-у на представи ЈДП-а, како се не би срео са управником ЈДП-а Велибором Глигорићем и уметничким директором Миланом Дединцем.¹⁷⁰ До тог сусрета је, на инсистирање управе СНП-а, ипак дошло: «Пошао сам у позориште тешка срца <...> Тог сусрета сам се тако бојао. Бојао сам се да ће на мене то да остави мучан утисак, али Бог

¹⁶⁹ У међувремену, од Коњовића је сазнао да је стигла директива власти да се број премијера драмских дела повећа на десет, што према Ракитину, није умањивало «комплексност рада на техничкој страни представе. То је тзв. експресионизам, који захтева мање предмета, али детаљнију изражајност» (Дневници, Нови Сад, 12. мај 1950. године).

¹⁷⁰ Дединац је био оштар у својим позоришним критикама, што је, између осталог, 1928. године осетио и Ракитин поводом Фредрове комедије «Госпође и хусари», када му је замерио «да се није усудио да развије оперетски елеменат» (Ђорђе Живановић, Фредро у Народном позоришту у Београду, *Филолошки преглед*, Београд, I-IV, 1969, стр. 46.)

ми је помогао, ништа се у мени није одазвало горко и мучно. Тај сусрет са мени тако омраженим човеком, који ме је унесређио и понизио! Пошто сам чуо да они увече неће бити на представи, сложио сам се да идем. Представа¹⁷¹ ми се веома свидела. Режиер ([Бојан] Ступица) се веома размахао и отишао напред.¹⁷² За Југославију то све може бити ново, али за нас је то старо као свет. Мејерхолд је све то радио оштроумније. И свака реч пропраћена покретом и покрет се посматра као мотив фразе. А и сам сам режирао мноштво тога» (Дневници, Нови Сад, 16. мај 1950. године).

Наставак проба «Вишњика» је довео до новог Ракитиновог разочарења, схватајући да је његов избор за улогу Трофимова потпуни промашај: «Убија ме Андрович. Погрешно ради. Заборавио је мизансцене. Још не зна улогу. Руски акценат му је ужасан. Сви су ме уверавали да прво треба да научи текст, а после да поправља свој руски акценат. Међутим, прошло је довољно времена, а он није научио ни улогу, не влада језиком и не зна положаје. Улога се никако није померила унапред. Лепо не знам шта да радим. Андрович сигурно нема услова да учи код куће. Затим нема мимику. Само снижава глас, не повишава. Лице му остаје непокретно. Трећи чин је слаб. Други још некако. Остали глумци су веома солидни, неки су одлични! Тошић, Раваси, [Љубица] Секулић, [Никола] Митић» (Дневници, Нови Сад, 17. мај 1950. године). За Андровича је напоследку закључио да је «непоправљив дилетант» (Дневници, Нови Сад, 19. мај 1950. године).

Ракитин се обратио за помоћ Коњовићу и управа СНП-а је одлучно реаговала и одузела улогу Андровичу: «Када су му рекли да не може да игра, дошао је с молбом да га подржим да одигра бар једанпут, да би им показао да може. Рекао сам му да његову молбу не могу да подржим, јер не могу да натерам глумце да опет пробају када премијера већ прође. А својом игром он никога неће да убеди и ништа неће да докаже. Пола глумаца су ми узели, мени нико не излази у сусрет, а ја сам дужан да увек будем жртва. У драмама Чехова није битна само мала улога, него и звук иза сцене. Протестујем против таквог односа према мом раду и молим пажљивији однос према њему. Мало-помало и узели су ми [Јована]

¹⁷¹ Реч је о комаду «Дундо Мароје» Марина Држића.

¹⁷² Видети опширније у: *Jugoslovensko dramsko pozorište: vizuelni identitet 1948-2008*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2008, стр. 17.

Силајџића, Славка Симића, Лазу Лазаревића, сада Микоњића. И како можеш да радиш у таквим условима?!» (Дневници, Нови Сад, 20. мај 1950. године).

Уместо Андровича,¹⁷³ улогу Трофимова је добио Шалајић, који се свидео Ракитину: «Говори искрено и срдечно. Истина, глас му је некако тугаљив и промукао, није за његове младе године, али његова искреност и природна једноставност му искупљују све недостатке» (Дневници, Нови Сад, 22. мај 1950. године). Како се премијера приближавала, тако је Ракитин убрзавао темпо проба не би ли створио хармонију свих улога, укључујући и Шалајића који је тек био придружен глумачкој постави: «На проби опет непријатност. Љубица Симић је отпутовала у Београд, јер јој је умро отац. Због тога смо пробали у деловима, сценама. Прешао сам све сцене Трофимова. Шалајић је јако добар. Међутим, Иличић је демонстративно дошао код Шалајића и одвратно и изазивачки изјавио да нигде не одговара. Јадан младић се потресао до суза. Ја сам га утешио и убедио у супротно. Згрожен сам нетактичношћу и озлојеђеношћу те маторе будале» (Дневници, Нови Сад, 23. мај 1950. године).

Због одласка Иличића на боловање и учешћа Раваси на скупу глумаца у Београду поједини дани су пролазили без проба, а премијера је била заказана за 10. јун. Страхујући да неће успети да изврши све потребне припреме, размишљао је да замоли за одлагање, макар на један дан. Из истих разлога је одбио понуду управе вршачког позоришта да припреми представу «Малограђани» за Фестивал војвођанских позоришта у Зрењанину (Дневници, Нови Сад, 29. мај 1950. године),¹⁷⁴ на коме је «Вишњик» требало да буде игран 17. јуна.

Описујући једну од проба, истакао је: «Представа иде несигурно. Глумци јако тихо причају. Паузе су им огромне и мучне». Осим тога, још увек нису били готови костими и реквизити, нити припремљени звучни ефекти. У овом дневничком запису Ракитин се поводом заказаног термина премијере присетио и

¹⁷³ Андрович се касније преселио у Венецуелу, али није изгубио контакт с Ракитином: «Јуче сам добио писмо од Андровича, куда све одлазе остаци руске емиграције. Они у Венецуелу. Какве напоре улажу Руси како би нашли себи парче хлеба за продужење живота. Боже мој, шта вуче за собом само један погрешан корак у животу – крах породице у три генерације, или у четири» (Дневници, Нови Сад, 27. април 1952. године).

¹⁷⁴ Коњовић га је касније обавестио да је вршачка представа на Фестивалу била неуспела, јер су глумци «играли ужасно» (Дневници, Нови Сад, 10. јун 1950. године)

свог сујевејја: «Парни бројеви су ми несрећни» (Дневници, Нови Сад, 31. мај 1950. године).¹⁷⁵

Почетак јуна је уместо разрешења, донео нове непријатне заплете. Коначно је требало одлучити да ли ће Ању играти Улмански или Барић. Коњовић је инсистирао да избор падне на Улмански, док је Ракитин сумњао да ће се то «болно одразити» на његове «односе с Мошом, коме то очигледно смета, а хоће да буде непристрастан и популаран у трупи, а с друге стране жена. Стара болна песма у таквим рупама као што је Југославија» (Дневници, Нови Сад, 1. јун 1950. године). Претпоставка му се испоставила као тачна, бележећи већ наредног дана: «Имао сам непријатан разговор с Мошом који ме окривљује што је његова жена имала мање проба него Улмански» (Дневници, Нови Сад, 2. јун 1950. године).

Ракитин је настојао да објасни да је улогу Ање првобитно поверио Барићки због спољашње сличности, али да је с појавом Улмански одлучио да обе опције остави отворене док позоришни Савет не каже коначну реч која од њих две игра боље (Дневници, Нови Сад, 3. јун 1950. године). Његово балансирање је било узалудно: «Јуче ме је звао Моша Барић и тражио да категорично кажем ко игра боље – његова жена или Улмански. Рекао сам да ми се Улмански више свиђа у елементима комедије, а Барић у драмским. Рекао сам да ће последње три пробе бити дате његовој жени. Моша ми је рекао да његова жена неће уопште да игра, он јој неће дати! То је све било на паузи пробе и када сам се вратио, глумци су протествовали. Сада чекам продужетак и развој тог инцидента» (Дневници, Нови Сад, 4. јун 1950. године).

Техничка проба је одржана 8. јуна у преподневним часовима. Испоставило се да декорације нису одговарале ни атмосфери, ни времену, али ни величини сцене, па се приступило хитним преправкама. И други технички детаљи су били проблематични: «Костими су ужасни, шминка одвратна». Исте вечери је одржана и генерална проба: «Игра глумаца је као и раније добра, музика боља него на последњој проби. Ја сам потпуно изнемогао од умора и због нереди у свему. Толико грешака и мојих и туђих. Треба све поправити за један дан» (Дневници, Нови Сад, 8. јун 1950. године). Дан пред премијеру је провео у позоришту, где је

¹⁷⁵ Истог дана је забележио да је био одређен репертоар за следећу сезону, за коју је добио представе «Без кривице криви» Островског и «Дивља патка» Ибзена (Дневници, Нови Сад, 31. мај 1950. године).

од 20 часова до поноћи изведена друга генерална проба, на којој је као главни недостатак уочен «мали број белог дрвећа. Оно не доминира. Декорације трећег чина нису успеле» (Дневници, Нови Сад, 9. јун 1950. године).

Ракитинови веома субјективни дневници као да у својеврсном драмском заплету, пред сваку премијеру припремају потенцијалног читаоца на неуспех, јер његови негативистички коментари увек воде у том правцу, да би на самој представи, као неким чудом, захваљујући магији позоришта, дошло до преокрета. Такав је случај био и овог пута: «Представа „Вишњик“ је прошла с великим успехом. Увече смо седели у новом позоришном бифеу. Коњовић је држао говор и хвалио» (Дневници, Нови Сад, 10. јун 1950. године).

Ракитин је био срећан, посебно истичући заслуге појединих сарадника: «Веома пријатељску помоћ ми је пружио [организатор техничке опреме – Т. Ж.] Лука Дотлић. [Помоћник редитеља Михаило – Т. Ж.] Мића [Васиљевић] је такође био на висини, ишчитавајући изнова [књижевника и критичара Владимира Владимировича – Т. Ж.] Јермилова,¹⁷⁶ где се наводе писма Чехова и Немировича, а тичу се Ање. Сви глумци су јуче били на висини, а ипак очекујем у будућности много непријатности према мени са свих страна. Представа је на репризи била много гора. Као прво, паузе, нарочито су биле растегнуте у трећем чину. Птице нису добро цвркулале, треба поправити. Ах, како ми је досадило да пробам» (Дневници, Нови Сад, 11. јун 1950. године). На основу слабе посећености представе 14. јуна, проценио је да «Вишњик» у будућности неће имати добар одзив код публике.¹⁷⁷

Следећи тест за «Вишњика», али и за Ракитина, био је Фестивал у Зрењанину: «Општи умор због старости. Сутра је судњи дан. Чланови жирија су веома љубазни са мном. Лука Дотлић се данас кладио са мном, ако моја представа буде имала успех, да ћу отпевати нешто пред свима» (Дневници, Нови Сад, 16. јун 1950. године). Техничка проба је показала да је сцена још гора од наше. Не може да се осветли, смета дневна светлост у сали. Када је дошло до извођења, чинило се

¹⁷⁶ Реч је о књизи «Антон Павлович Чехов: књижевни портрет», на српском језику је штампана 1946. године.

¹⁷⁷ «Вишњик» је имао тринаест извођења у Новом Саду (5400 гледалаца) и гостовање у Зрењанину (526 гледалаца), што је значајно мање него посећеност «Грађанина племића» (8001 гледалац на тринаест извођења) и нешто мање него у случају представе «Без кривице криви», коју је на истом броју извођења посетило 6265 гледалаца (Милена Лесковац, *Наведено дело*, стр. 201-204).

да публика не разуме представу, али је заправо успех био потпун: «Сви ми честитају <...> Коњовић је јако задовољан. Мени је страшно пријатно. Част нашег позоришта је спасена. Још јуче је било на четвртом месту, а данас је на првом. Тако ми је рекао [помоћник управника СНП-а Ђорђе – Т. Ж.] Брковић» (Дневници, Нови Сад, 17. јун 1950. године). Коњовић му је обећао награду од 10.000 динара, на чему је Ракитин био захвалан, али није одолео свом карактеру да не запише да у таквим случајевима у «Београду дају по 50.000 и 60.000» (Дневници, Нови Сад, 19. јун 1950. године).

У октобру су «Вишњика» у СНП-у гледали директор Дrame у београдском Народном позоришту Милан Ђоковић и редитељ Хуго Клајн и Браслав Борозан. Ракитин их је називао «београдски гадови» и «београдске далај ламе» и тврдио да «сигурно ништа неће да им се свиди» (Дневници, Нови Сад, 14. октобар 1950. године). На његово изненађење, стекао је утисак да им се представа допала: «Ђоковић ми је пришао и захвалио се на добро изведеним улогама глумаца, рекао је да је заплакао. Био сам веома почашћен. Клајн ми је рекао: „Да, то је Чехов!!!“. Поредили су моју представу са представом љубљанске Академије уметности, која је играла ових дана у Београду. Увече смо били на банкету у хотелу „Парк“. Клајн ме је замолио да седнем заједно с њим. Поред је седео повереник [Милош] Хацић» (Дневници, Нови Сад, 15. октобар 1950. године).

3.3 «Без кривице криви»

Почетком октобра је кренуо рад на представи «Без кривице криви». На читању улога уз клавир Ракитину су се «веома допале могућности Богдана Богдановића који је дошао из [Сремске – Т. Ж.] Митровице. Данас је Митић био каприциозан, а још је закаснио на пробу. Надуго се развличити са фрустрацијама глумаца, с њиховим ситним самољубљем. Бог с њима! Само да мени не сметају да радим» (Дневници, Нови Сад, 4. октобар 1950. године). Према Ракитиновим критеријумима, рад је ишао споро: «Међутим, ја сам задовољан самим собом. Радим не умарајући се. Знам тачно шта желим. Данас је пробао Шалајић. Он је веома осећајан младић. Веома је, веома пажљиво посматрао јуче када је пробао

Богдановић и данас је све што се захтевало урадио прецизно и смислено» (Дневници, Нови Сад, 7. октобар 1950. године).

Сматрао је нереалним Коњовићев захтев да представа буде премијерно изведена 31. октобра: «Не знам шта да радим. Глумци су нерасположени, не умеју да раде. Богдану се улога [Григорија Незнамова – Т. Ж.] тек-тек намешта. Пустити га на сцену, значи погубити га. Шалајић је много сигурнији, али благ и не може му се веровати да ће се лактати и лево и десно» (Дневници, Нови Сад, 18. октобар 1950. године). Посебно је, готово свакодневно, критиковао неспособност Данијела Обрадовића, коме, према Ракитиновом мишљењу, никако није одговарала улога Григорија Љвовича Мурова. Како би спасили представу, Ракитин и његов помоћник Михаило Васиљевић су извршили измене улога, поверивши Богдановићу лик Мурова, а Шалајићу Незнамова (Дневници, Нови Сад, 20. октобар 1950. године). На све то се «још једна брига додала у драми, Митић. Јако је прост. Нема у њему господина. Глупи човек говори последњи монолог у последњем чину глупо, официјелно, тада када треба срдечно, изражајно, осећајно» (Дневници, Нови Сад, 21. октобар 1950. године).

На такву одлуку је реаговао Коњовић забраном Ракитину да спроводи «свакакве експерименте», након чега је режисер забележио: «После пробе сам отишао код њега и објаснио да не изводим никакве експерименте, него сам само забринут за успех представе. Распоред улога остаје исти како је утврдио режисерски колегијум. Млади глумац Даниел Обрадовић не може да изнесе тешку улогу у једном месецу, а Богдан нам је јако потребан и подвргнути га ризику у улози Незнамова на премијери је опасно. Логика и добронамерност су били на мојој страни» (Дневници, Нови Сад, 21. октобар 1950. године). Сачувано је још неколико Ракитинових записа о неуспешним настојањима да припреми Обрадовића за улогу. Упркос тим покушајима и Коњовићевој одлуци да се не мења подела улога, доступна литература показује да Обрадовић није играо,¹⁷⁸ али се из Ракитинових дневника не види како је до тога дошло.

Само недељу дана пре премијере чинило му се: «Драма је далеко од готове <...> И ја сам беспомоћан. Толико много недостатака да не знам од чега да кренем да поправљам и крпим» (Дневници, Нови Сад, 23. октобар 1950. године). Почео је

¹⁷⁸ Милена Лесковац, *Наведено дело*, стр. 117.

да увежбава Мурова с Богдановићем, за кога је оценио да је «поуздан човек, способан и прави успехе. Улога Мурова је јако тешка, а он у њој није лош, иако је тек почео тиме да се бави». Осврнуо се и на саму пробу за коју је рекао да је била осредња, истакавши: «Не смеју се Богдановић и Даниел поредити. Данас сам режирао сцену с народом» (Дневници, Нови Сад, 25. октобар 1950. године). Прва проба којом је био задовољан одржана је 27. октобра, док му је наредног дана по први пут била доступна музика за пробу, јер је дуго пре тога била заузета (Дневници, Нови Сад, 27. и 28. октобар 1950. године).¹⁷⁹

Прва генерална проба је одржана 30. октобра: «Ништа није на свом месту. Све је лоше. Борис Максимовић ми је дао нетачну величину кулиса, без обзира на моје упозорење. Чегам сам се бојао то се и десило. Из позоришта сам изашао и физички и морално разбијен. Страшан напор, мени старцу, јако тешко пада. Перике, костими и реквизити су јако трошни. Поправљати и крпити! Мислим да ће представа ипак да се свиди овдашњој јефтиној публици. Розе чипкана хаљина апсолутно не одговара карактеру. Ништа ново нису шили за ову драму, осим две хаљине. Богдан Богдановић игра Мурова јако добро. То је тако тешка и незахвална улога. Мића ми пуно помаже. Хвала му» (Дневници, Нови Сад, 30. октобар 1950. године).

За другу генералну пробу се много тога поправило: «Код Срба се све ради у последњем тренутку и притом све на брзину. То им је у крви. Лењ народ. Поправке које су затражене на јучерашњој проби ће бити извршене сутра уочи представе. Хвала Богу што су Шалајић и Богдановић променили боју косе и фризура. Пошто смо имали времена, фотограф је сликао глумце, али не и сцену. (Зашто? Не знам.) Музичари су отишли, нису сачекали последњу сцену, где свирају иза кулиса. Али јако је битно да не сметају глумцима и истовремено су мелодрамски истицали атмосферу <...> С музиком овде, као и дуго времена у Београду, је веома неславно, музичари без довољно културе не разумеју шта значи добра музика у драми» (Дневници, Нови Сад, 31. октобар 1950. године).

¹⁷⁹ У дневничком запису за 29. октобар 1950. године Ракитин је навео да је новосадски лист «Наша сцена» (4/1950, бр. 9) објавио његов текст «Приближити глумца улози или улогу глумцу»: «Тај чланак сам дуго прерађивао и хтео сам по сваку цену да ме добро и тачно разумеју, у првом реду моји ученици. Чланак је изашао са примедбама редакције, која се не слаже с мојим закључцима и отвара своје новине за дискусију на ту тему. Мислим да нико неће да се одазове. У том истом броју је објављен интервју са мном поводом [представе – Т. Ж.] „Без кривице криви“» (Дневници, Нови Сад, 29. октобар 1950. године).

Премијера је била веома успешна и слутила је на добру зараду у будућности: «Пуна сала људи. Успех расте сваким чином. Шалајић је очаравајућ.¹⁸⁰ Олга Животић је веома дирљива. Сви глумци играју добро. Честитају ми. Ја сам задовољан» (Дневници, Нови Сад, 1. новембар 1950. године).

Прави показатељ Ракитинове истинске среће је запис начињен наредног дана: «Све је у знаку позоришног успеха „Без кривице криви“. Са свих страна чујем похвале и честитке. Сви су плакали, и министри из Београда, чак и официри. Старац Островски се не предаје тако лако лежећи већ одавно у гробу. Успех његове драме овде на Балкану доказује да је писао тако да дира и слама, сада и најгрубља и најтврђа срца. И успех је био стварно огроман, а у драми необичан. Завесу су отварао после сваког чина, што је у овдашњој драми веома неуобичајена појава. Пренели су ми да су сви остали веома задовољни и драго ми је што на самом крају овдашњег рада добијам признања. Приписујем то Милости Божијој и молитви мојих старих» (Дневници, Нови Сад, 2. новембар 1950. године).

На представу су у децембру долазили и Ракитинови познаници, попут глумца и редитеља Саве Комненовић, тада ангажованог у Крагујевцу, као и полазници Академије за позоришну уметност из Београда, што га је чинило задовољним (Дневници, Нови Сад, 17. децембар 1950. године).

3.4 Ибзенова «Дивља патка»

У децембру 1950. године је почео да чита Ибзенову «Дивљу патку», коју је 1935. године поставио у београдском Народном позоришту, па се носио мишљу да је обнови по сећању. Тим поводом је забележио: «Читам „Дивљу патку“ Ибзена, коју планирам да режирам на овдашњој сцени, и дивим се способностима или боље речено, својој старости. Осим тога, потпуно сам заборавио не само своју београдску представу (која је била веома успешна), него сам заборавио и саму драму. Апсолутно је јасно само једно – глумци су веома добро прихватили драму. Ко ће кога да игра је јако проблематично!» (Дневници, Нови Сад, 7. децембар

¹⁸⁰ Касније је Шалајића оценио као «најспособнијег од младих нашег позоришта» (Дневници, Нови Сад, 13. јануар 1951. године).

1950. године).¹⁸¹ Такође, сматрао је да ће њено постављање у СНП-у бити веома сложено због «овдашњих скромних, а сада и срезаних материјалних и глумачких средстава» (Дневници, Нови Сад, 8. децембар 1950. године), између осталог и за хонораре статистима (Дневници, Нови Сад, 5. јануар 1951. године).

Крајем 1950. године је завршио чланак «Магија Шекспира», објављен у фебруару 1951. године у часопису «Наша сцена». О овом раду је забележио: «Интересантна ствар: док пишем свиђа ми се то што напишем, а када завршим и почнем да читам, буде ми непријатно. Све ми се учини чудно и непотребно. Ако чланак не завршим данас, сутра већ не могу да нађем јучерашње мисли и све ми се чини туђе. Пробаћу сутра да издиктирам и да Улмански преведе на српски» (Дневници, Нови Сад, 22. децембар 1950. године).

Пробе «Дивље патке» су почеле 20. јануара. Ракитин се трудио да савлада старачки умор и заборави на здравствене проблеме како би издржао и по две пробе дневно: «Читали смо прва три чина. Изгледа да нема грешака у расподели главних улога коју сам извршио. И [Станоје] Душановић може да буде интересантан ако научи текст. Али он не учи улоге. У споредним улогама ће сигурно бити брига и проблема, јер су овде у Новом Саду све сами прваци и сви без изузетка. Јако ми се свидела [Анђелија] Веснић. Биће веома честита и дирљива» (Дневници, Нови Сад, 20. јануар 1951. године).

Расподела улога је довела до незадовољства појединих глумаца, због чега је наступио веома непријатан период за Ракитина: «Ја на то не бих обратио никакву пажњу, да међу незадовољнима није [Бранислава] Бранка Белић[-Балтић], ужасна персона по свим питањима. Та персона је спремна на све, и на жаљење и на скандал. Не бојим се ни једног ни другог, али она може да се увуче у драму молећи, понижавајући се, а после не можеш да је се отарасиш. Тако је било с „Млетачким трговцем“. Рената је веома лоше почела да чита, биће муке и с њом. Глумице су овде као гладни пси, лају, гризу. [Софија] Цока Перић[-Нешић], Бранка, [Илинка] Душановићка – зле вештице» (Дневници, Нови Сад, 22. јануар 1951. године).

¹⁸¹ У децембру је пратио пробе комада «Избирачица» Косте Трифковића, у Веснићевој режији: «Играју солидно. Доста весела драма из живота старог Новог Сада. Интересантно колико је у Новом Саду био лакши и цивилизованији живот него у српском Београду. Толико је Аустрија смекшала груби живот овдашњих Срба» (Дневници, Нови Сад, 13. децембар 1950. године).

Даље је записао: «Васиљевић и Коџић су ме обавестили да је Цока Перић захтевала моје одстрањење из позоришта, јер сам сплеткарош и уносим зло у њихово позориште (зато што јој нисам дао улогу Гине,¹⁸² за то је молила моју жену). За њом и Бранка Белић, која је рекла да у позоришту правим свињарије, да експлоатишем Миру Миладиновић, коју сам замрзео зато што није хтела да ми шета пса, пере судове и носи дрва. Мира је седела овде и није устала да каже да је то лаж. Ето какав је морал глумица» (Дневници, Нови Сад, 25. јануар 1951. године). Потом је у позоришту нестала књига Максима Горког коју је узео у Матици српској, те је помислио како је то из мржње и освете учинила Бранка Белић (Дневници, Нови Сад, 26. и 28. јануар 1951. године). Због инцидента с Белићком и Перићком управа СНП-а је покренула истрагу.

У циљу боље расподеле улога, с успехом је замолио Наду Хет-Васиљевић да одустане од улоге Гине, убеђен да је за то још увек млада. Ту улогу је добила Љубица Секулић. Проблем је тада настао са Анђелијом Веснић у улози Хедвиге, која се прво пожалила Ракитину да ће имати веома мали број проба до премијере, а затим, и поред његових покушаја да је увери да су предвиђене пробе довољне, изјавила да неће да игра. Био је убеђен да су узрок томе биле «интриге Цоке и Бранке» (Дневници, Нови Сад, 3. и 4. фебруар 1951. године).

Последица недефинисаних носилаца улога и трзавица у њиховим односима с режисером, био је застој у раду на драми: «Биће потребно борбе и борбе, не само за правилан и миран рад, не само с лењошћу глумаца који чекају да им режисер сажваће улогу, а они само да је прогутају и да жању успех и славу. Једног је управа пустила да отпутује, други је болестан, а плата му уопште није умањена. Драма иде јако споро. И Мића само налази недостатке код глумаца, а не разуме да је недостатке глумаца теже поправити него претворити их у достојанство, а понекад је то могуће» (Дневници, Нови Сад, 5. фебруар 1951. године). Ракитин је имао недоумице и око Славка Симића у улози Јалмара: «Симић све полаже на искреност и на искрен, сигуран глас који форсира. Он ми не верује. Можда сам и погрешно давши му ту улогу, а једино исправно је да ову драму није требало режирати овде. Нема одговарајућих глумаца. Било је неспоразума између Душановићке и Миће. Мића гура ситнице, а не главну скицу улоге» (Дневници,

¹⁸² Јалмарове жене у «Дивљој патки».

Нови Сад, 6. фебруар 1951. године). Одређених несугласица је имао и с Луком Дотлићем, који није био задовољан што је Ракитин ангажовао Дежелића за рад на костимима, сматрајући да Дежелић не познаје горе од Дотлића епоху и атмосферу Норвешке које је требало дочарати костимима (Дневници, Нови Сад, 8. фебруар 1951. године).

Ракитин је напорним радом успео да од 8. до 10. фебруара режира и утврди два чина. Имао је утисак да је «све урађено правилно. Нема лажи код глумаца и грешака у мизансценима» (Дневници, Нови Сад, 10. фебруар 1951. године), али је одмах потом почео да сумња: «Увек сам говорио да наши глумци у Београду могу да дођу до одређеног нивоа, више од тога нису у стању ма колико год да радиш с њима. А сада то примећујем и на самом себи. Веома често ми се чини да сцена иде солидно и глатко, а онда неко дође, чак и ко се мало разуме, гледа из другог угла, другим очима и кроз њега и ја увидим грешке» (Дневници, Нови Сад, 12. фебруар 1951. године). Под тим утиском је забележио и помисао: «Ибзен неће имати успех и ја сам нешто изгубио у интерпретацији симболистичких карактера» (Дневници, Нови Сад, 18. фебруар 1951. године). После овог дневничког записа Ракитин се више није оглашавао о «Дивљој патки» до краја марта, будући да је имао здравствених тегоба које су га спречиле да заврши режисерски посао.

У међувремену, освежавајући тренутак за слабог и болесног Ракитина је била посета Миливоја Живановића: «Он је једини од свих који се сетио мене и споменуо ме у својим интервјуима. Он се није бојао да спомене моје име у Београду, да сам допринео његовом развоју као глумца. Живановић је талентован, али је сиров и без културе. Сустрет је био радостан и искрен» (Дневници, Нови Сад, 10. март 1951. године). Осим тога, додао је: «Живановић је мој стари пријатељ, верни друг из Београда. Сада је достигао сав успех, који може да буде доступан једном овдашњем глумцу. Он прима највећу плату од глумаца у Југославији. Снима филмове и већ је скупио 500.000 за своје филмове. Талентован је, сигуран, али његова култура га не стиже, него заостаје. Он је сиров материјал, али веома богат. Он ме воли као и ја њега. Много ми је помогао за време моје болести у Београду и то му нећу никада заборавити. Нека му Бог да среће и успеха. У Русији би он био још снажнији и изразитији» (Дневници, Нови Сад, 24. март 1951. године).

Стан је први пут после боловања напустио 30. марта, а већ следећег дана је отишао у позориште да погледа «Дивљу патку»: «Увече смо пошли у позориште да гледамо моју и не моју представу „Дивља патка“. Остао ми је сложен утисак после гледања моје представе, коју нисам завршио, него сам пао у кревет због грипа. И цела је прошла без мене, тј. и декорације и костими и концепција – све, све без мене када сам лежао болестан. Глумци ме нису задовољили, осим Веснић - Хедвига и Секулић - Гина, а такође Лаза Лазаревић - стари Екдаљ» (Дневници, Нови Сад, 31. март 1951. године). Осим тога, малициозно је прокоментарисао интересовање колега за његово здравље и задовољство што су га поново видели у позоришту: «То је наслеђе старе Аустрије. Љубазност на лицу и мржња на срцу» (Дневници, Нови Сад, 2. април 1951. године).

Све чешће се кроз Ракитинове дневнике провлаче констатације да због умора не може да ради, па чак ни да гледа туђе активности у позоришту, што му се, између осталог, догодило и на генералној проби Коњовићеве «Дубровачке трилогије», о којој се иначе похвално изразио (Дневници, Нови Сад, 4. април 1951. године). У једној од ситуација када се лоше осећао пророчки је забележио: «Осећам крај ове године или најкасније следеће» (Дневници, Нови Сад, 14. јун 1951. године).

Насупрот томе, дешавало се да осети тренутке полета, као што је био случај када је с глумицом Миром Адамовић дочекао Стевана Христића који је имао новосадску премијеру балета «Охридска легенда»: «Пријатељски, нежан сусрет <...> Представа и плес Марине Олењине су ми се јако допали. Чак је и драмски део био на висини. После балета отишли смо у хотел „Парк“, било је пријатно». «Враћао сам се с Батом Коњовићем у 3 ујутро, а у 7 имам часове. Нисам се уморио. За месец дана пуним 69 г[одина]» (Дневници, Нови Сад, 20. и 21. април 1951. године).

3.5 «Мирандолина»

У данима када се боље осећао је настојао да се врати послу, при чему дневници, као и реализоване представе, показују да му је управа СНП-а излазила у сусрет приликом жеља да режира поједине представе. Наиме, средином априла

је забележио: «Читам „Мирандолину“.¹⁸³ Уживам. Некада сам режирао ту драму у Београду и Скопљу. Хтео сам да је режирам и за време својих гостовања у Новом Саду 1941. године, али српска републиканска влада није дозволила драму. Имао сам предивне скице од [руског уметника Александра Николајевича – Т. Ж.] Бенуа за „Мирандолину“. Штета што их је [сценограф Владимир – Т. Ж.] Загородњук однео са собом [1949. године у Аустралију – Т. Ж.]» (Дневници, Нови Сад, 17. април 1951. године). Прихватио је Коњовићеву понуду да заједно режирају ту представу: «Он мизансцене и декорације. Ја спремам глумце. Следеће недеље крећемо с радом» (Дневници, Нови Сад, 18. април 1951. године). Коњовић му је изашао у сусрет и приликом одабира већине глумаца, при чему је Ракитинов «главни циљ» био да не уврсти Стојана Јовановића у поделу, не наводећи разлоге за ту одлуку (Дневници, Нови Сад, 25. април 1951. године), док је уместо Тошића невољно морао да прихвати Душановића за улогу Витеза од Рипафрате: «Тошић је флексибилнији. Очекујем скандал с Коцићевом, која ми је већ демонстративно изражавала своје незадовољство због тога што за њу нема улоге» (Дневници, Нови Сад, 7. мај 1951. године). До тога није дошло, јер је после краћег периода тензија и њене резервисаности према Ракитину, Мирјана Коцић добила улогу Ортензије.¹⁸⁴

Док се на читањима «Мирандолине» одушевљавао «како је то дивна драма и материјал за глумце», увиђао је да се код његових сарадника «осећа пад. Сви су уморни, свима је све досадило» (Дневници, Нови Сад, 15. мај 1951. године).¹⁸⁵ Као куриозитете наводимо да је једна од проба била одложена због одсуства Шалајића: «Пребио га је Тамарин муж (морал Војводине). Шалајић лежи у Сомбору унакажене физиономије» (Дневници, Нови Сад, 9. јун 1951. године), као и то што је Ракитин једном приликом затекао Микоњића како спава у сали: «Том типу нико ништа не може да каже. Он ради све што хоће. Њега удаљавају из трупе, али га изнова враћају партијски руководиоци» (Дневници, Нови Сад, 18. јун 1951. године).

¹⁸³ Комад Карла Голдонија.

¹⁸⁴ Милена Лесковац, *Наведено дело*, стр. 130.

¹⁸⁵ Поводом драме Никола Макијавелија «Мандрагола», редитељском дебију Оливера Новаковића, која је у том периоду изведена у СНП-у је записао: «Глуме слабо <...> Животић је одвратан, глупо ритмичан, глупо логичан, али не и глупо лукав и смирен. Наше премијере падају све ниже и ниже. Драма је написана против католичанства, а то није истакнуто. У чему је ренесанса?» (Дневници, Нови Сад, 25. мај 1951. године).

Средином јуна је свакога дана пробао по две сцене и мизансценирао, те је припрема представе полако одмицала: «Коњовић ми је рекао да сам драму режирао ја сам, а да он ништа није радио у представи. Шта ће бити у следећој сезони је неизвесно. Бата ме је питао шта бих хтео да режирам од руских драма» (Дневници, Нови Сад, 15. јун 1951. године). Ракитин је хтео да искористи ту прилику како би испунио давнашњу жељу, за шта је био ускраћен у Београду – да постави «Идиота» Достојевског: «Улоге у овој инсценацији могу да буду солидно игране у нашој убогој трупи. Настасију Филипову Љубица Раваси, Идиота Шалајић, Аглају Љ[убица]. Секулић или Јелица Бјели, недостаје Рогожин ако оде Тошић. У сваком случају би био бољи одзив код публике него за Островског, који са својим фолклором може да се не свиди овдашњој антирусској публици. То што је за нас мило и драго, овде је данас ризик. Предложио сам и „Малолетника“ од Фонвизина» (Дневници, Нови Сад, 16. јун 1951. године). О режији Достојевског је разговарао и с новим директором Дrame Бошком Петровићем: «На моје питање о „Идиоту“, одговорио је да се не сећа романа, обећао је да ће прочитати» (Дневници, Нови Сад, 20. јун 1951. године).

Враћајући се описима режије «Мирандолине», поново се жалио на став појединих глумаца према раду: «Један од најважнијих елемената нашег стваралаштва је воља. Воља да изведем то што ја хоћу, не само идејно, него и у карактеру, у покрету сваког глумца... И ја то губим, зашто?? Знајући да ће то да изазове бесконачне разговоре, спорове од стране глумца...» (Дневници, Нови Сад, 22. јун 1951. године). У следећем запису је још конкретнији: «Наши глумци су заражени лажном анализом глуме. По рецепту садашњих власника нашег стваралаштва и наше душе (!!!) филозофирају седећи за столом с књигом, недељама, месецима и не радећи ништа само гледају у уста режисера. Излази на видело да се глумци (већина) хладе за време анализе карактера драме, њене идеје, плана, представе. Глумци воле за то време да се споре с режисером у циљу отезања времена разговора, ништа не радећи. Тако је било с „Мирандолином“. Од свих ученика, једино је Раваси почела да учи текст. Реалан рад је почео тек од момента мизансцене» (Дневници, Нови Сад, 23. јун 1951. године).

У даљем току рада на представи расла је Ракитинова бојазан за њен успех, те је закључио: «једино ми се свиђа Љубица Раваси, али сам јако пристрастан

према тој предивној глумици, а директор Дrame ју је погледао и обратио пажњу на њен непријатан доњи склад лица. Нисам га загледао детаљно, шта му се у њему не допада. По мени је она и у „Мирандолини“ јако добра. Боља од Евке Микулић (београдске Мирандолине, некада давно у мојој представи). Душановић је добар у својој грубости, али сам није очаравајућ како би то требало да изгледа у идеалном виду. Тог глумца ми је наметнула управа» (Дневници, Нови Сад, 26. јун 1951. године). Замерао је Коњовићу и то што је предложио да заједно режирају: «Дао је идеју представе како би се сачувао мој план с неколико сцена (седам), а не да играмо у једној декорацији», а онда се повукао због заузетости у другим позоришним пословима: «Ја сам се сложио, верујући у своје снаге, и због тога што сам волео драму. Сада ме је везао за рок. Драма треба да иде до 4. јула и сав технички део, костими, намештај, спао је на мене. Драму је гледао Коњовић и ништа ми није рекао. Гледао је и нови директор и такође ћути. Њему се не свиђа ни Душановић, ни Раваси, ништа му се не свиђа. Ја такође мислим да и мене чека неуспех, а мени се драма свиђа» (Дневници, Нови Сад, 27. јун 1951. године).

На првој генералној проби настао је «хаос с декорацијама, хаос с костимима. Условне декорације које је осмислио Бата Коњовић су превише уске и сметају радњи глумаца (замишљам како ме глумци псују). Играју на неколико површина различитих величина. Намештај не одговара декорацијама. Декорација намештаја – тесно. Костими нису поправљени (глумци нису ишли за мере). Изгледају и стоје очајно. Реквизит не одговара радњи (пегле, нпр). Шминка очајна. У сали много људи, после су се разбежали, досадно. Једина нада је Раваси, она је одлична» (Дневници, Нови Сад, 2. јул 1951. године).

Следећи коментар побуђује сумњу у претходне Ракитинове негативне оцене припрема за премијеру, јер је после само једног дана и друге генералне пробе дошао до дијаметрално супротног закључка и оптимистичног очекивања да ће представа бити успешна, што је очигледно био устаљени образац у његовом промењивом расположењу и вери у резултате сопствених напора (Дневници, Нови Сад, 3. јул 1951. године). Тако је после премијере констатовао: «Представа је с моје тачке гледишта прошла добро. На средини се осетио некакав пад, али пред крај расположење глумаца се опет подигло. Принцип Батиних декорација су некако применили за моју представу» (Дневници, Нови Сад, 4. јул 1951. године),

али је већ после првих вести да је на једном од следећих приказивања представа «ишла слабо, да је Раваси говорила себи у браду. Душановић је играо „дивилно“, или се напио, или се занео», опет отишао у другу крајност: «Може се рећи да и та представа није имала успех. Крива је моја старост и расподела улога» (Дневници, Нови Сад, 9. јул 1951. године).

3.6 Толстојев «Живи леш»

После представе «Мирандолина», завршетка позоришне сезоне 1950/1951. и одласка на летњи одмор, настала је пауза у Ракитиновим записима до децембра 1951. године, када се посветио својој следећој режији у СНП-у, комаду «Живи леш» Лава Толстоја. Међутим, у Фонду Јурија Ракитина у Позоришном музеју Војводине нисмо пронашли свеску са дневницима из друге половине 1951. године, те су најважнији фрагменти цитирани према наведеном делу Милене Лесковац.

Између осталог, записао је да се управа СНП-а није сложила с његовим предлогом да Љубица Раваси игра у тој представи, као и: «Бата Коњовић је морао реда ради нешто да промени у мојој подели улога», због чега је Фрања Живни замењен «пренепријатним» Боривојем Глазером (Дневници, Нови Сад, 20. децембар 1951. године). Био је незадовољан и појединим глумцима које је сам изабрао: «[Владимир] Савић, веома слаб глумац, дозволио је себи да вређа због своје мале улоге (он би као хтео да игра Феђу!!). [Никола] Митић, незадовољан улогом, такође почео да говори као идиот, али ја сам оћутао и окренуо им леђа» (Дневници, Нови Сад, 20. децембар 1951. године). Међутим, Коњовић није пристао да им се одузму улоге, нити да Стојан Јовановић, који је желео да игра Протасова, замени Милана Тошића (Дневници, Нови Сад, 21. децембар 1951. године). Осим тога, Ракитину се испрва није свидео ни Љубиша Иличић у улози кнеза Абрескова: «Тако дрвен не сме бити очаравајући и бодри стари генерал кнез Абресков, кога је Толстој, вероватно волео. Па ако и бива суров и непријатан у својим поступцима, то није због сопственог карактера, већ због лажног и, по Толстоју, глупог начина живљења, тј. по моралу и религији. Помало се појашњава безнадежна слика Живог леша» (Дневници, Нови Сад, 24. децембар 1951. године).

У обраћању глумцима с циљем да им приближи Толстоја истакао је: «Говорио сам глумцима не онако како бих хтео. Упоређивао сам Горког с Толстојем, говорио о анархизму Толстоја, о томе да он не узима само један карактер или тип, него уопште све људе дате професије. Говорио сам о његовом богоборству. О томе да је Толстојев текст цицијашки сажет. Толстој избегава лирику, све је суво, сажето што се непосредно не тиче директно његове тренутне идеје» (Дневници, Нови Сад, 20. децембар 1951. године).

Наредна два и по месеца су текле пробе, али се Ракитин о њиховој садржини није оглашавао у дневницима. С коментарисањем је наставио у фебруару 1952. године: «Мој рад над „Живим лешом” је расејан, али стиснут. Још нисам кренуо с техничким припремама. Данас је у Новом Саду била Милица Бабић и договорили смо се да ћемо костиме да тражимо на позајмицу из Београда. Милица Бабић ће да нареди Баруху да спреми костим „Живог леша“. Ради се о томе да је за другу представу „Живог леша“ костим радила Мира Глишић, а не Милица. Дао сам Милици списак костима неопходних за нас, молећи је да направи цртеже за њих» (Дневници, Нови Сад, 7. фебруар 1952. године).

На појединим пробама му је сметао недостатак статиста: «Прошао сам и сцену суда која је немогућа без народа, а народ немам, нити ћу га имати још дуго, до последњег дана (директор школе не пушта, у школи иде „Малолетник“)»¹⁸⁶» (Дневници, Нови Сад, 8. фебруар 1952. године).

Упоредо с тим послом, маштао је да у Новом Саду режира драму «Три сестре» Чехова: «Животић би играла најстарију, средњу Маша, и најмлађу? Али све то се неће остварити. Здравље одлази. Издају снаге и све је хладније. Какво сећање оставити о себи? С мушкарцима у „Три сестре“ би било овако: Стојан Јовановић, Шалајић...» (Дневници, Нови Сад, 10. фебруар 1952. године), док му је Коњовић предлагао да режира драму америчког писца Нормана Красне «Драга Рут» (Дневници, Нови Сад, 11. фебруар 1952. године).

Насупрот Коњовићу, директор Дrame Бошко Петровић је проценио да Ракитин није адекватан избор, што га је дубоко увредило: «У ужасном сам душевном стању. Ја нисам заслужио увреде. Управник говори једно, а директор Дrame друго. Један даје, други узима назад. Све то се одражава на моје здравље,

¹⁸⁶ Представа у Ракитиновој режији «Малолетник» по комаду Дениса Фонвизина премијерно је изведена 7. јуна 1952. године у Драмском одсеку Државне (средње) позоришне школе.

на мој скори крај рада, итд. Треба чувати људе којих је овде тако мало и који овако или онако држе на себи овдашње позориште» (Дневници, Нови Сад, 12. фебруар 1952. године). Стога се носио мишљу да протестује код Петровића: «Ја директору Дrame треба да кажем: Молим Вас да у односу према мени будете пажљивији. Дramу коју ми је управник предложио, а после је узели од мене и дали другом режисеру је за мене велика увреда, јер и сам видим да сам остарио и да не могу да радим толико као пре, али ако упоредите снагу која је још остала у мени, она је много изражајнија и јача него код наших режисера. Зато је грех да ме обилазите са представама. Зато што због старости не могу да режирам, и сам први изјављујем, рекавши да то није у мојој моћи. Туга човека, увређеног, старог, сада крхког Ракитина, којег су понижавали у прошлим годинама у Београду <...>» (Дневници, Нови Сад, 13. фебруар 1952. године).

Враћајући се на опис режирања «Живог леша», сликовито је навео: «Живи леш иде полако, као воз теретњак са старим локомотивама, пропуштајући мимо себе експрес возове...» (Дневници, Нови Сад, 15. фебруар 1952. године). За пробе је напоменуо да теку «полако и досадно». Сумњао је да ће стићи да режира представу до 20. марта, датума првобитно одређеног за премијеру,¹⁸⁷ због проблема с костимима и «припреме циганских песама (2 сцене)» (Дневници, Нови Сад, 19. фебруар 1952. године). Опет се појавило и незадовољство глумцима: «Вечерње пробе „Живог леша“ ме убијају. Ићи ноћу по хладноћи и тамо с напором пробати, а у суштини све стоји у месту, јер глумци реагују с огромним интервалом између пробе и примедбе режисера. Глумци заборављају шта им је било речено на прошлим пробама и раде једно те исто. Школа не долази на позоришне пробе, иако је у обавези, због ње и јесу заказане вечерње пробе јер су тада слободни. Сви они уздижу себе. Сви су они инвалиди од детињства и с њима никада ништа неће бити. Проклета земља „генија“, који су неталентовани као последњи руски старац» (Дневници, Нови Сад, 20. фебруар 1952. године).

Као један од проблема је видео и презаузетост глумаца: «У исто време наша мала трупа проба четири представе. Нема ни времена, ни места. Од грешака се треба ослободити, а не инсистирати на њима и не потврђивати их. Наша управа није могла то да уради. Није умела да подигне глумцима апетит за рад. Не причам

¹⁸⁷ Премијера «Живог леша» је ипак играна 29. марта 1952. године (*Театрографија*, стр. 391).

о стваралаштву. Глумци се до сада баве анкетом, кад већ не умеју ништа друго да раде осим да хвале себе, да сабирају године рада, да сплеткаре, негодују. У Новом Саду нисам видео ни једног глумца који би на пробама донео нешто оригинално» (Дневници, Нови Сад, 21. фебруар 1952. године). Недељу дана касније, што је несвојствено за Ракитина у релативно раној фази режије, дао је релативно позитивну процену: «Пробам „Живи леш“, чини ми се да драма иде добро. Без посебних успона и падова. Али она ће ићи солидно тек када ја кажем „иде солидно“. Губим умеће да критикујем и не чујем више глас своје маште» (Дневници, Нови Сад, 28. фебруар 1952. године).¹⁸⁸

Највећу бригу му је задавала улога младе циганке Маше, која је била додељена чланици оперског хора Мирјани Марцикић, чијим квалитетима је Ракитин био веома незадовољан: «Чека ме крах и катастрофа с улогом Маше. Она [Марцикић – Т. Ж.] је можда и могла некако да игра, али њено певање очигледно не издржава никакву критику. Ако бисмо Машу и заменили неком другом глумицом, какав би скандал избио у позоришту. И за све бих крив био апсолутно и једино ја. Од краја јануара, викали би, човек ради с глумицом и не може да је поправи. Хор репетитор се бави хористкињом и не може да каже да ли одговара или не!!! Све то предстоји мени, чак и да нађемо у трупи одговарајућу Машу. Али засад нема!!!» (Дневници, Нови Сад, 5. март 1952. године).

Сутрадан је констатовао да је његова прогноза поводом перспективе рада с Марцикић «била тачна – пева ужасно! Оправдање – болесна је, и друго, стиди се колегинице, глупост!!!», те је одлучио да покуша да за улогу Маше припреми Драгицу Синовчић (Дневници, Нови Сад, 6. март 1952. године).¹⁸⁹ На почетку краткотрајног интензивног рада са Синовчићевом је показивао знаке незадовољства: «Ништа није испало, не зна речи песме. Наљутио сам се на њу»

¹⁸⁸ Тај период је у СНП-у обележила смена Коњовића, због чега је Ракитин жалио: «Његова грешка у избору директора драме га је скупо коштала. И дуго, још дуго неће бити мира у нашем блату» (Дневници, Нови Сад, 6. март 1952. године). Такође, гледао је премијеру представе «Дом Бернарде Албе» Федерика Гарсије Лорке: «То је шпанска еротска лудорија. Играју сви различито. И условни реализам и натурализам, и патос, и мистика, све се тамо меша у некаку шпанску салату. Играју добро тамо где ништа није смешно, чим је смешно одмах настаје жамор. Све то ником није потребно <...> Драма је лоша. Њу би једино могао добро да режира В. Е. Мејерхолд, али такве појаве се на свету ретко рађају» (Дневници, Нови Сад, 27-29. фебруар 1952. године).

¹⁸⁹ Ракитин је настојао да се у потпуности фокусира на режију «Живог леша», те је избегавао да посећује позоришну конференцију, држећи се начелног става «на те глупаве састанке не идем. Треба повећати квалитет представа. Значи, боље глумити, боље режирати, значи више радити и боље састављати репертоар» (Дневници, Нови Сад, 8. март 1952. године).

(Дневници, Нови Сад, 15. март 1952. године). Сматрао је да је дошло до парадоксалне ситуације да «хористкиња Марцикић боље глуми, него драмска глумица Синовчић, а драмска глумица Синовчић боље пева него хористкиња Марцикић» (Дневници, Нови Сад, 18. март 1952. године).

Осим тога, нису му се свидели први сликарски радови Владимира Маренића за представу (Дневници, Нови Сад, 7. март 1952. године), а недељу дана касније су искрсли и други проблеми: «Нова несрећа! Београд је одбио да да костиме за Живи леш! <...> Вуцарам се по позоришту очајан», за шта је оптужио директора Дrame Народног позоришта Ђоковића (Дневници, Нови Сад, 14. март 1952. године). Маренић је дан пред премијеру успео да заврши потребне поправке, тако да су декорације «изгледале солидно» (Дневници, Нови Сад, 28. март 1952. године). На ову сарадњу оставио је сећања и Маренић, тврдећи да је Ракитин извршио снажан утицај на његово поимање режије: «Било је занимљиво у току припрема представе слушати Ракитина када је и како откривао уметничке вредности у решавању одређеног сценског догађаја, било да је он везан за тумачење текста, игру глумаца, обликовање сценског простора, или изглед и израду костима. Говорио је да није довољно да се те позоришне потребе процењују саме за себе, већ да је потребно сагледати и упознати суштину пре свега драмског дела и тек тада открити и закључити њихову заједничку уметничку вредност и функцију. Следствено томе, они тек заједно откривају свој коначни облик и природу своје вредности. То сам запамтио за сва времена и док сам радио држао сам се тога правила. Да ништа друго од маистра Јурија Љвовича Ракитина нисам научио и сачувао и то је доста и много».¹⁹⁰

У том периоду је за новог управника СНП-а постављена Олга Перић Арсенијевић Стокановић, од које је Ракитин очекивао да «заведе ред у позориште и да заведе дисциплину». «У прво време ће то да успе, а шта ће бити после с нашим умишљеним слабим глумцима. Гнездо неталентованости, који умишљају да су заслужени таленти и просветитељи Војводине» (Дневници, Нови Сад, 17. март 1952. године). Уочио је: «У позоришту кључају подземне сплетке. Ја их мало

¹⁹⁰ Владимир Маренић, *Наведено дело*, стр. 82. О Ракитиновом виђењу представе као целокупне уметничке повезаности свих сценских делова, видети и у Милена Лесковац, *Јуриј Љвович Ракитин у Српском народном позоришту*: каталог изложбе, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2003, стр. 47-51.

знам, јер сам сав у Толстојевој драми. И хоћу да његов моћан, иако и неправедан, глас зазвучи овде гласно и значајно. Толстојев понос, његова битка с вековним начином руског живота често су либералнији и душевнији него живот Западне Европе, потпуно туђ овдашњој дивљој држави, где је свиме владала спољашња култура» (Дневници, Нови Сад, 20. март 1952. године).

О новој управници је убрзо стекао неповољно мишљење, па је једном приликом, саркастично је називајући «другарицом управником», са алузијом да је више политички него уметнички радник, прокоментарисао њену посету једној од проба: «На све је гледала тупо, ништа не схватајући». Саме пробе су, према Ракитиновом субјективном осећају «ишле очајно», истичући: «Без обзира на добро певање хора. [Боривоје Глазер] Афремов је лош. Маша ужасна. Потребна ми је још једна добра проба, а када ћу је урадити не знам» (Дневници, Нови Сад, 24. март 1952. године). У завршној фази режије посебно му је била важна друга сцена и глума Милана Тошића у улози Фјодора Васиљевича Протасова: «Друга сцена је веома интересантна за Феђин карактер. Његово банчење – један од његових излаза из зачараног круга његовог карактера. И када је за њега невера важнија и значајнија од свих његових животних питања, и не само његових, него и његове жене. Све то не могу да дам, јер нема времена и могућности мучити и без тога измучен хор. Треба веровати у чудо, а чуда се сада не дешавају» (Дневници, Нови Сад, 25. март 1952. године).

Поводом генералне пробе «Живог леша», забележио је: «Други чин пробамо први пут с хором. Чак и у „уличном“ позоришту је то недопустиво. Међутим, овде је то нормална и потпуно уобичајена појава – све за оперу и ништа за драму. Ужасни услови рада. Робижашки неиздрживо и физички и морално, јер то води ка пропасти и помоћи нема. То је све урадила стара управа, али нова ће бити још гора, јер су тамо били људи, а сада су чиновници, који се уопште не разумеју у позориште, ти су погрешили, а ови су прости, тупи и никада ничему не можеш да их научиш. Треба отићи у пензију, а то сада није тако лако и брзо» (Дневници, Нови Сад, 26. март 1952. године).

Друга генерална проба је оставила нешто повољнији утисак на Ракитина, посебно Тошић, «који је од грубог примитивца, који често лупа песницама и псује, направио нежну и бесконачно добру природу, која је донела Толстојев завет

– парадокс, несупротстављање злу насиљем. То је главна идеја Феђе Протасова». Даље је истакао: «То је заслуга и Тошићева и моја и овде смо ми победили. А у чему смо ми побеђени? У лошој организацији представе, у лошем муштрању статиста-ученика школе које директор није пуштао на обичне пробе, а када су биле вечерње пробе због њих, тада нису долазили» (Дневници, Нови Сад, 27. март 1952. године). Ракитин се пред премијеру критички осврнуо и на допринос својих помоћника: «Седим сам у првом реду. Где су моји помоћници, нема их. Несимпатични Оливер Новаковић нестаје и појављује се. Мића риба Тошића због тога што није хтео да усвоји некакве његове примедбе, а Мића не уме тактично да их пренесе Тошићу за време рада. Мића се понаша веома недобронамерно, да не кажем нешто горе» (Дневници, Нови Сад, 28. март 1952. године).

Ракитин је био принуђен да пропусти премијеру због болести, али је на основу разговора са сарадницима стекао утисак да је прошла неуспешно: «Новосадска публика су потпуни идиоти. На основу плаката је помислила да је „Живи леш“ некакав прогонитељ без личне карте, који живи у некаквом подземљу. Човек који је ноћу излазио из пећине и кога је власт прогањала. О Толстоју су нешто мутно начули, али су заборавили, побркали и на сцени чекали у најмању руку криминалистику, грубости и осуду старе руске владе. Пред таквом публиком, укључујући и интелигенцију (комунистичку, наравно), ми смо играли данас „Живи леш“. Животић је веома добар, Маша – хористкиња Марцикић слаба по свим тачкама. Други чин успех, а остало средњи успех» (Дневници, Нови Сад, 29. март 1952. године).

Требало му је неколико дана да сумира утиске и закључи да му је представа, и поред «такве душевне муке, таквог огромног физичког напора и с Машом и с Лизом, да је потпуно потонуо» (Дневници, Нови Сад, 30. март 1952. године), донела унутрашњи осећај успеха, али да је заправо прошла неуспешно, пре свега када је у питању одзив публике.¹⁹¹ Зато је почео да преиспитује узроке који су учинили да до тога дође: «Размишљам о Лизи у „Живом лешу“. О другој Лизи. Грize ме савест што Нада Хет није играла, него Јелица Бјели, иако друга више личи на Лизу. Хет је топла, темпераментна, она има више милости. Бјели је

¹⁹¹ На основу чињенице да је играна пет пута и да је укупно било 1906 гледалаца, може се закључити да је «Живи леш» био најнеуспешнија Ракитинова представа у Новом Саду (Милена Лесковац, *Наведено дело*, стр. 206).

као жена мање симпатична, али изгледа боље од Наде. Ближа је типу који је био на руској сцени. Мића, ограничен човек, не разуме да је Протасов већ мртац, иако је још жив и да су му стране људске страсти, а шта је то страст, он као мој ученик мора то да зна. Страст је физичка и душевна напетост воље целог човековог бића, а он већ није човек» (Дневници, Нови Сад, 31. март 1952. године).

Скроман одјек представе га је подстакао да другачије сагледа и Тошића у улози Протасова: «Размишљај зашто Протасов није био успешан. Објашњава се тиме што је Тошић сиров и скроман глумац. Он себи неће дозволити да лаже на сцени. А ми нисмо умели да га распламсамо циганским хором» (Дневници, Нови Сад, 6. април 1952. године).¹⁹²

3.7 «Учене жене» и последњи дани у СНП-у

У току рада на представи «Живи леш» Ракитин је у договору с управом одлучио да режира Молијерове «Учене жене», руководећи се чињеницом да је тај комад добро познавао и да га је већ режирао у Маринском театру у Санкт Петербургу 1914. године и београдском Народном позоришту 1933. године. То је био и кључни аргумент да одбије режију неког од комада Островског, јер је сматрао да би му тај напор тешко пао због нарушеног здравља (Дневници, Нови Сад, 12. март 1952. године).

Крајем марта и почетком априла су расподељене улоге. Иако је Ракитин проценио да би Ружица Комненовић била најбољи избор за улогу Филаменте (Дневници, Нови Сад, 22. март 1952. године), ту улогу је добила Славка Тошић, док је Комненовић играла Белизу. Посебно је био резигниран зато што су му у првој подели наметнули Христину Татић за улогу Мартине уместо Олге Адам,¹⁹³ па је прокоментарисао: «Од ње неће ни ђаво да испадне. Више би одговарала Олга Адам. С њом би било лакше и изражајније» (Дневници, Нови Сад, 11. април 1952. године).

¹⁹² За разлику од Ракитина, германиста, театролог и историчар књижевности и позоришта Страхиња Костић је, осим позитивне оцене саме режије, истакао да је Тошић «добро дао лик оног „лишног чловјека“ каквих је у Русији – изгледа само у Русији – пред слом царизма било веома много <...> Тошић је у овој улози био нарочито снажан у првим и завршним сценама». (Страхиња Костић, Толстојев «Живи леш» и Нушићева «Госпођа министарка», *Наша сцена*, бр. 41-42, Нови Сад, 1952, стр. 3 – цитирано према Милена Лесковац, *Наведено дело*, стр. 140).

¹⁹³ Касније је Олга Адам добила ту улогу.

С друге стране, био је задовољан што се у подели није нашао Славко Симић (Дневници, Нови Сад, 8. април 1952. године), о чему је после почетка проба «Учених жена» забележио: «Изгледа да сам крив пред Славком Симићем кога сам некада ценио као глумца, али после сам се уверио у његово неповерење у мој рад, скинуо га са свих мојих позоришних рачуна. Кажу да хоће да напусти позориште због увреде коју сам му нанео. Не знам због чега?» (Дневници, Нови Сад, 16. април 1952. године).¹⁹⁴

Период за постављање представе је био кратак, због чега је Ракитин с напором побеђивао слабост проузроковану нарушеним здрављем, па је чак и болестан одлазио у позориште и Глумачку школу и готово свакодневно држао пробе. Највише пажње је посвећивао најтежем, трећем чину, покушавајући на различите начине да пробуди елан у глумцима: «Посао не иде весело, иако се трудим да га учиним веселим и лаким. Све време пробе се весело и бодро смејем, али ако би знали колико унутрашњег напрезања ме то кошта...» (Дневници, Нови Сад, 23. април 1952. године). Инсистирао је на савладавању текста: «То је први услов драме у стиховима – знати одлично текст» (Дневници, Нови Сад, 25. април 1952. године).

После неуспеха представе «Живи леш» страховао је да ће се сличан епилог поновити и са «Ученим женама», нарочито по питању слабе зараде, јер је, по његовој оцени, свеукупна ситуација у СНП-у била забрињавајућа: «Све у позоришту иде горе и горе. Балет је некада био препун, а сада нови балет „Ђаво у селу“¹⁹⁵ не може да направи зараду. Позориште ни близу није распродато. Не верујем ни да Молијер може да донесе зараду. Обновио сам га с тешкоћом» (Дневници, Нови Сад, 30. април 1952. године).

Почетком маја је приступио режирању четвртог и петог чина, у којима је уочио и исправљао сопствене грешке, док су му додатну нервозу уносиле Олга

¹⁹⁴ Ракитин је 11. априла 1952. године присуствовао премијери «Госпође министарске» у режији Саве Комненовића: «Жао ми је што Министарка неће имати такав успех који заслужује извођење Ружице Комненовић. Њу окривљују што није „српска жена“, што нема оно карактерно и типично што чини главну црту те улоге. Ја се с тим не слажем. Значи, треба одбацити и хумор и аутора, и глумице. Затим, у драми није тако важан фолклор, он је неопходан за карактере улога. Али, о Ружици не можете да кажете да она није Српкиња» (Дневници, Нови Сад, 12. април 1952. године).

¹⁹⁵ Прво извођење балета је у СНП-у је било 30. априла 1952. године, кореограф и редитељ Марина Олењина.

Адам јер «није хтела да проба» и Христина Татић у чијој глуми «нема успеха» (Дневници, Нови Сад, 3. мај 1952. године).

Управа позоришта је средином месеца одлучила да премијера «Учених жена» буде 23. маја, на Ракитинов рођендан. Полазећи од свог дубоког песимизма као субјективне особине, лошег здравља као чињеничног стања и увреженог сујеверја у погледу симболике бројева, тим поводом је записао: «Бојим се да ћу да умрем на тој мојој последњој представи, на мој седамдесети рођендан» (Дневници, Нови Сад, 14. мај 1952. године). Одмах после тога је зажалио што није на време тражио одлагање представе због заузетости главне женске улоге: «Тошић има представу и не може да дође и на пробу. Ја савршено нисам знао за њене дневне спектакле и да јој глас још није у реду, а сложио сам се да премијера буде 23. маја, а сада схватам да је то било сулудо!» (Дневници, Нови Сад, 19. мај 1952. године). И поред помоћи директора Дrame СНП-а Јована Путника да му заменом термина представа обезбеди присуство појединих глумаца на пробама, Ракитин је био скептичан: «Видим катастрофу, али идем на њу <...> Тошићка је пробала са четвртином гласа. Претпоследња проба је била лоша» (Дневници, Нови Сад, 20. мај 1952. године).

Поводом прве генералне пробе записао је: «Прошла је солидно, са свим особеностима које су карактеристичне за Србе и Нови Сад. Огроман део реквизита и декорација нису били на свом месту. Овде људи немају осећај дужности, рока и, што је најважније, немају осећај позоришта. У паузи су ме питали да ли сам задовољан радом над „Ученим женама“. Одговорио сам нешто неодређено. Било шта да кажеш, ти људи неће разумети» (Дневници, Нови Сад, 21. мај 1952. године).

Сличан утисак је понео и с друге генералне пробе, док му је премијера донеле вишеструко задовољство: «Данас је представа имала велики успех, како је то чудно код премијерске публике. Чак су ми послали на сцену цвеће, јер нисам хтео да личим на [редитеља Миливоја Поповића – Т. Ж.] Мавида, који је после своје представе,¹⁹⁶ коју су поправили Путник и Мића, окитио себе цвећем, које му је неко од родбине послао. Ето и доживео сам до дубоке старости» (Дневници, Нови Сад, 23. мај 1952. године).

¹⁹⁶ Реч је о представи «Хвалисави војник», комад Гита Макција Плаута.

«Учене жене» су уједно биле и последња Ракитинова режија у СНП-у, при чему се његова последња сезона и формално завршила 9. јуна 1952. године. На преосталим страницама рукописа остали су забележени коментари о појединим другим аспектима позоришног живота, из којих се јасно види да је аутор тих редова, и поред уверености да га здравље из дана у дан издаје и да неће још дуго поживети, желео и последњи тренутак да проведе у тој институцији и да је сваки њен проблем доживљавао као свој. Тако је једном приликом слутио: «Нешто лоше и подло се дешава у нашем убогом позоришту, где је тако тешко солидно организовати неку лаку драму. Данас је окачен списак глумаца којима неће продужити даље ангажовање (то је новост ове сезоне после нове систематизације). Згрожен сам како у то одабирање лоших и добрих глумаца нису ушли људи компетентни и који се разумеју. Једном речју, зла неправда после које ће режисер још теже и мучније моћи да ради» (Дневници, Нови Сад, 31. мај 1952. године). После извршеног одабира, одлучено је да седамнаест људи напусти позориште: «Верујем да ће неко од њих да остане, ко уме да се улизује. Време у позоришту је забрињавајуће и нешто страшно пуца» (Дневници, Нови Сад, 3. јун 1952. године).

Престанак активног рада на представи му је омогућио да пажљивије прати и пробе других представа, на које су га радо позивали због његових стручних судова и дугог памћења бројних комада даваних у Русији и Србији. Поводом генералне пробе «Уличних свирача» Паула Шурека, присећао се: «Драма се некада, до [Другог светског – Т. Ж.] рата, давала у Београду и била је успешна. Режирао је Ступица. Сада је овде режира [Никола] Смедеревац. Драма је типична немачка сентименталност, није лоше скројена. Уз одговарајућу музику изазива расположење, али драма још није готова за представљање» (Дневници, Нови Сад, 12. јун 1952. године).¹⁹⁷

Поједини записи су били прожети и пикантеријама из позоришног света: «Позвали су ме у 9 сати у позориште. Испоставило се да у Повереништву деле улоге за Шилерову „Сплетку и љубав“. Ми још не знамо састав глумаца и глумица за следећу сезону, а делимо улоге за једну од најударнијих драма следеће

¹⁹⁷ «Улични свирачи» су доживели фијаско – одржана је само премијера пред 311 гледалаца. (www.snpr.org.rs/enciklopedija/?p=16780 – приступљено 24. марта 2018. године).

сезоне. На том састанку сам сазнао да [Александра] Огњановића, веома сумњивог типа, зову код нас да буде глумац, али, наравно, он ће овде и да режира. О њему слушах само у негативном контексту, а његова жена [Загорка Огњановић – Т. Ж.], како ми је Теја [Тадић] говорио у Шапцу, сматрао ју је чистом голубицом. После ју је називао курвом, и она је у ствари очајна глумица, каква је остала до данас, али њу узимају овде» (Дневници, Нови Сад, 14. јун 1952. године). На једном од састанака у позоришту се повела реч и о Ракитиновој представи «Васа Железна» из 1948. године: «Иличић је данас, као и много пута [раније – Т. Ж.] нападао моју „Васу Железнову“ тако грубо и неукусно» (Дневници, Нови Сад, 17. јун 1952. године).

Осврнуо се и на дружење са Савом и Ружицом Комненовић, с којима се зближио током рада у Шапцу: «Сада су они овде. Она је дошла овде као глумица. Он не. Он неће да буде режисер, али и овде није имао успеха. Хтели су да га оставе да буде секретар, због глупости је одбио не консултовавши се са мном. У чему се онда састоји наше дружење?? То, што је јуче био код мене??» (Дневници, Нови Сад, 15. јун 1952. године).

У завршној фази последњег дневника доминирају записи о његовом материјалном статусу, којим је по први пут био задовољан. Наиме, у другој половини јуна је сазнао да је неочекивано из четврте преведен у вишу, тзв. трећу групу, односно платни разред, који је њему и супрузи гарантовао солидну егзистенцију: «Све то је урадио Београд. Био сам затечен том милошћу за мене. И тако се налазим у трећој групи захваљујући Београду. А ја сам пак мислио да ће Београд да ме понизи, а испоставило се супротно» (Дневници, Нови Сад, 22. јун 1952. године). Сви су му чеситали на том успеху: «Једни с киселим лицима, други срдачно. И ја се томе радујем, радујем се искрено» (Дневници, Нови Сад, 24. јун 1952. године). Посебно га је обрадовало то што му је «Путник потврдио да Велибор Глигорић нема никаквог учешћа у новој глумачкој систематизацији»: «И ја нисам обавезан, нисам дужан да према њему имам никакав осећај захвалности. То би ми било веома непријатно, имати некакав добар осећај за човека према коме сам навикао да гајим осећај непријатељства, који ме је уништио и хтео да уништи» (Дневници, Нови Сад, 25. јун 1952. године).

Увођење у виши платни разред му је, поред материјалне, пружио и огромну моралну сатисфакцију и дао додатни подстрек да прионе на рад. Полетно је прихватио да режира «Флорентински шешир» Ежена Лабиша и Марка Мишела, који је поставио 1922. године у Београду, затим комад «Давид Коперфилд» Макса Мореја по Дикенсовом роману, који је режирао 1933. године, такође у Београду, Гогољеву «Женидбу», коју је 1947. године режирао у Шапцу, а у случају могућности да изврши добру расподелу глумаца, и «Три сестре» Чехова. Намеравао је да се тим пословима бави до априла 1953. године, а да потом оде у пензију (Дневници, Нови Сад, 25. јун 1952. године). Нажалост, ниједан од тих планова није остварио, јер га је неколико дана касније болест потпуно обузела, чему је посветио последњи дневнички запис од 28. јуна. Преминуо је 21. јула 1952. године.

3.8 Педагошки рад у Драмском одсеку Државне средње позоришне школе у Новом Саду

Ракитин је у Новом Саду у периоду од 1948. до 1952. године развио богату педагошку праксу и стекао значајне додатне приходе радом у Драмском одсеку Државне средње позоришне школе, коју је он у дневницима називао Глумачком школом. Током тог периода поставио је седам представа: Молијеровог «Тартифа», «Малограђане» Горког, драматизовану новелу «Вештица» од Чехова, Молијеровог «Силом лекар», Мопсанову «Госпођицу Фифи», Гогољеве «Картароше» и Фонвизиновог «Малолетника».

Међутим, у школи га је задесила и већ поменута афера, изазвана његовом изјавом да новосадски ученици глуме нису достигли ниво потребан за учење по принципима Станиславског. О самом избијању, току и епилогу те афере, која је довела до Ракитиновог удаљавања из школе у сезони 1949/1950, најсликовитије говоре његови дневнички записи из тог периода: «После представе Глумачке школе „Грађанин племић“ и после повратка ученика са екскурзије, питање Глумачке школе се уопште не спомиње. Ко ће да прима у следећој сезони '49-50. Нова прва година виси у ваздуху. И сам Влада Поповић је говорио да више неће

да буде директор,¹⁹⁸ да ће Веснић да остане у Новом Саду под условом да он буде директор школе, а ја, знајући добро Веснића као сплеткароша и каријеристу, веровао сам чврсто у то, иако знам да директор школе мора да буде партијски. Говорили су ми да то не може да буде. Питање школе и мене у њој за мене није безначајно углавном због проклетог новца. Ми још никако нисмо стали на ноге и још дуго нећемо <...> Јуче када сам био у позоришту сазнао сам да је за сутра заказана седница у Глумачкој школи, а мене нису обавестили. Из тога сам закључио да више нећу предавати у школи. Отишао сам да причам с управником. Од њега сам сазнао да га је Вл[ада]. Поповић два пута питао: Како управа позоришта гледа на то што ја више нећу да предајем и да је управник који према школи нема никакав однос двапут рекао Поповићу да управа позоришта томе може само да се радује, јер ће Ракитин моћи своје снаге више да усмери на рад у позоришту. Тиме ме је управник срезао и сада ми је јасно да ме избацују из школе без обзира на огроман прошлогодишњи успех „Тартифа“ и „Грађанина [племића – Т. Ж.]“ и из угла позоришта, и [из угла – Т. Ж.] публике и власти. Та изјава ме је погодила као гром. Ја сам се трудио да објасним управнику шта је он урадио. Чини се да је схватио. Затим сам тражио од Вл[аде]. Поповића да ми покаже акт који ме инкриминише (то ми је он рекао тек данас) – то је лаж да сам му као писмено саопштио да сам против *Система* Станиславског!!! Каква је то подла лаж. Сада када је прошло неколико дана после тога, све до сада не могу да се освестим и размишљам о томе. Данас као и јуче шетам по соби задихан од очаја. Ако сам и написао акт, то је њему и само њему, и написан је у фебруару, а можда и у јануару. Он убеђује да га је прочитао тек сада. Затим је ћутао о њему. Затим, зашто је то злочин сматрати да овдашњи ученици нису још зрели за *Систем* Станиславског. Зашто је о томе могао да говори [Бојан] Ступица. Зашто је о томе говорила и [глумица, режисер и теоретичар позоришта Серафима Германова – Т. Ж.] Бирман када је била овде. Зашто псовке и свалити на *Систем* Станиславског. Та увреда је горела на мом лицу као шамар, а и сада гори и болно пече. Шта чинити? Помирити се с тим не могу и нећу моћи још дуго, дуго, закувала се каша <...> Све ове дане идем као испљуван увредом. Боже велики, до каквих нискости

¹⁹⁸ Влада Поповић се на функцији директора Глумачке школе налазио од 1. августа 1948. до 31. маја 1950. године.

сам спао у мојој старости. Вл[ада]. Поповић ми је набацио фразу „Маестро, све је у реду, написао сам предлог о Вашем постављању у Повереништво“. Први, други, трећи дан нема резултата. Вл[ада]. Поповић је за то време отпутовао у Београд, вратио се, ништа. Сигурно су му тамо напричали о мени Бабовићи и други. Потрошио сам свих својих 25.000 динара. Остала је једна [хиљада – Т. Ж.]!» (Дневници, Нови Сад, 19. септембар 1949. године).

Под таквим утиском је одлучио да не оде у позориште на први дан рада у новој сезони: «Мучно ми је да видим свежа, бодра лица људи, тако подла и издајничка <...> Виловац¹⁹⁹ је тражио од управника критике часописа «Књижевни гласник» и «Летопис [Матице српске – Т. Ж.]» где су описивали моје представе, где су их вероватно бранили. Ја их у своје време нисам читао. Затим се Виловац односи према мом предавању већ не с таквом неистином, иако тражи да читам *Систем* Станиславског. Будале, ко га овде боље зна од мене». Тешко погођен нападима којима је био изложен, чак је намеравао да управу СНП-а поднесе молбу за прелазак у друго позориште. «С болном душом овде не могу да радим. Нека ме пребаце било где! Мало је да кажем себи – пропао живот, мало. Рећи себи: доста – ти си отпадак и ништа више нећеш да добијеш и да нађеш. Ето за шта ја немам снаге, смирење!!» (Дневници, Нови Сад, 20. септембар 1949. године).

Као главног протагонисту проблема у које је запао у Глумачкој школи је означио Поповића, а иритирало га је и «самозадовољно блажено стање Веснића»: «Он је срећан што су код мене непријатности и у позоришту страшна депресија. Он се слади. То је човек сплетки и самољубља. Ја сам ставио тачку на и. Радити у позоришту нећу и не могу при свој жељи. Било где да идем, само не овде. Овде ћу да изгинем» (Дневници, Нови Сад, 22. септембар 1949. године).

Покушавајући да се оправда, написао је више писама свим надлежним инстанцама. У концепту једног од тих писама непознатом адресату, између осталог, кратко се осврнуо на представе режиране у току лета 1949. године: «Сматрам за увреду то што сам уклоњен из [Драмског одсека Државне средње позоришне – Т. Ж.] школе. Не осећам своју болест само кад радим. Издржао сам

¹⁹⁹ Јован Виловац, начелник Одељења за позориште Повереништва за просвету и културу.

пред крај сезоне напоран рад над „Малограђанима“²⁰⁰ и „Грађанином племићем“²⁰¹ и тада се нико није интересовао за моје здравље, а сада чујем да се брину (управник). Молим Повереништво [за просвету и културу – Т. Ж.] да прими к знању да је моје здравље рад. Ми руски уметници навикли смо да радимо за време одмора, а да се одмарамо за време рада» (Белешке, Нови Сад, сезона 1948/1949).

У дневницима је забележио да је послао писмо и Повереништву, уверавајући да ће, уколико га врате у школу, предавати по *Систему Станиславског*, уз констатацију: «Ја сам једини који га зна». Такође, молио је за помоћ и глумце који су били чланови Комунистичке партије Југославије, будући да је сумњао како његови проблеми нису имали стручну, него политичку позадину, говорећи за себе да је «мрља на њиховом комунистичком оку» (Дневници, Нови Сад, 26. и 28. септембар 1949. године). Наиме, Ракитин је себе видео као жртву тада распламсалог сукоба Југославије и СССР-а, а све због чињенице да је Рус, истичући: «Па још белогардејац, ова реч је опет овде у моди јер домаћин хоће да се ослободи руске емиграције, која је у већини случајева била принуђена да узме совјетско држављанство. Совјети их не пуштају код себе, а ови хоће да их прогнају» (Дневници, Нови Сад, 18. новембар 1949. године).

На састанку посвећеном његовом случају, повереник Зага је као прави мотив за Ракитиново удаљавање из школе навела то што је био груб са ученицима, према којима није имао исправан педагошки приступ (Дневници, Нови Сад, 5. октобар 1949. године). Улогу Зоре Крцалић Заге као експонента политике задуженог за позориште је оценио као «фарсу и самољубље»: «Све те Заге ништа се не разумеју у позориште, не воле га и мажу очи. Кошмарни утисак од свега тога» (Дневници, Нови Сад, 26. октобар 1949. године).

Увређен, поднео је, али убрзо и повукао молбу за премештај у друго позориште, на шта му је сценограф и костимограф Берислав Дежелић указао да би управа позоришта у Сарајеву била срећна уколико би се Ракитин одлучио да оде тамо: «Ја сам на тренутак живнуо. Само кад помислим да бих био у другој републици. Далеко од омраженог Београда, од Велибора Глигорића, од Ђоковића

²⁰⁰ Представа «Малограђани» по драми Максима Горког премијерно је изведена 29. јуна 1949. године.

²⁰¹ Премијера Молијеровог комада одржана је 16. јула 1949. године.

и таквих сличних личности. Машта ми се распламсала и опет сам поверовао у себе» (Дневници, Нови Сад, 5. октобар 1949. године). Стога је писао управи сарајевског позоришта, препоручујући се, али одговор није добио (Дневници, Нови Сад, 21. новембар 1949. године). Такође, после извесног времена му је Чиплић причао да су надлежни имали намеру да врате Ракитинова на место предавача у Глумачкој школи, од које су одустали због његових коментара и реакција на удаљавање, што је био још један повод «за нове муке и грижу савест, ново самобичевање» (Дневници, Нови Сад, 14. и 15. новембар 1949. године).

Својеврсна професионална рехабилитација и повратак у Глумачку школу уследили су у јесен 1950. године: «У школи сам почео рад са две басне. Распаљујем ученике. Машта и примитивна осећања. Хоћу да их цео месец држим на баснама. Затим ћу да пређем на посебне сцене, а после на водвиље. Само да ме здравље послужи, иначе одмах све могу да одбацам. Морам да изгурам до краја године» (Дневници, Нови Сад, 5. октобар 1950. године). Закључио је да су ученици способни, али лењи, те да су их други професори сувише оптеретили обавезама (Дневници, Нови Сад, 22. октобар 1950. године).

Иако је већ био стар и болестан, Ракитин је јасно видео и дефинисао шта треба да буде у фокусу његовог рада са ученицима: «Једно знам, да је мој спас у раду, у вибрацији, у треперењу осећаја, исто као и научнику у треперењу мисли. Трудим се да то треперење пренесем својим ученицима. Вечито треперење осећаја. То је камен темељац наше уметности. Примати и давати. Примати живот, прерађивати га у себи и давати га животу, у облику уметности – заразити друге» (Дневници, Нови Сад, 11. новембар 1950. године). Међутим, многи ученици нису могли да донесу оно што је Ракитин очекивао, што се показало у дилемама које су га обузимале када је требало да оцени њихов напредак: «Не могу да им дам позитивне оцене, јер су многи, посебно девојке, страшно заостали. Да им дам двојке из главног предмета, по мом мишљењу, није педагошки» (Дневници, Нови Сад, 20. новембар 1950. године).²⁰²

Трудио се да их заинтересује вежбањем инсценација прича Чехова, монолога Гогоља и одломака Мопасана (Дневници, Нови Сад, 1. децембар 1950.

²⁰² Тих дана је у позоришту пратио пробе драме «Ливница» југословенског писца Отоа Мерина Бихаљија, која му се није свидела: «Досадна драма, играју досадно» (Дневници, Нови Сад, 23. и 28. новембар 1950. године).

године), али је то наилазило на слаб одјек: «У школи посао иде тешко. Ученици се не труде довољно. Не лете, него пузе» (Дневници, Нови Сад, 29. децембар 1950. године). Као основни разлог је уочио: «У ученицима нема те ватре, глади за знањем и преданости позоришту, као што је било код нас на почетку века» (Дневници, Нови Сад, 5. јануар 1951. године). Приликом оцењивања ученика («Дао сам им тројке, јер су мало шта показали»), резигнирано је закључио: «Још једном сам се уверио у бесконачну глупост српске школе. Преступи ученика као што су лоповлук и лаж се мање кажњавају него пропуштен час» (Дневници, Нови Сад, 14. јануар 1951. године).

Такође, настојао је да постави строге критеријуме за пријем ученика у школу, али му се чинило да је у томе усамљен: «Аудиција у школи, ја сам једини био против ученика који је дошао из [Високе – Т. Ж.] филмске школе, која се затворила у Београду.²⁰³ Боже, Боже, како се овде, осим лопова, скрива много неталентованости и гована под маском некакве уметности» (Дневници, Нови Сад, 11. јануар 1951. године). Истим поводом је неколико недеља касније прокоментарисао: «Опет некаква идиотска аудиција. Све време долазе у Нови Сад некакви авантуристи из затворене филмске академије у Београду. Ти млади људи траже где им је лакше да преваре позоришне руководиоце. Овде, у Новом Саду, то им је често полазило за руком. Колико новца баца Влада под знаком „покровитељства културе и науке“. Проћи ће још много година, уколико се не деси некакав спољни догађај, док руководиоци и покровитељи уметности не схвате једну просту ствар, да ти који хоће да служе уметности морају нешто да имају и да умеју то да покажу» (Дневници, Нови Сад, 17. фебруар 1951. године).

Ови редови сведоче о његовом строгом приступу, док је сам за себе сматрао: «Према ученицима сам сувише благ и добар <...> Старост оставља на мени свој печат. Не могу да будем строг с њима када видим шта се све ради око мене. Не могу још и зато што они, не само што нису културни, него су антикултурни, нпр. мучим се с једним бившим фризером, који не уме писмено и јасно да прочита обичан текст из било које књиге» (Дневници, Нови Сад, 19. фебруар 1951. године). Дуго бављење ученицима га је уверило да «они не могу да схвате да им је то професија и не само што не раде, него се и противе раду,

²⁰³ Висока филмска школа у Београду радила је од 1946. до 1950. године.

тврдоглаве се. То је недостатак културе и дивљаштво обичаја Балкана» (Дневници, Нови Сад, 10. април 1951. године).

Да би постигао какав-такав успех, осим ученика, преиспитивао је и себе, трудећи се да схвати: «У чему су моји плусеви и минусеви као наставника. Плусеви су то што брзо схватам природу ученика. Видим кроз њега, а минуси што губим способност убеђивања, стрпљења и способност да брзо нађем с које стране да му приђем. Све је то због старости» (Дневници, Нови Сад, 27. фебруар 1951. године).

Једна од непријатних епизода у школи се догодила током паралелног рада на испитним представама «Госпођица Фифи» и «Силом лекар». Наиме, Мирјана Коцић је оптужила две ученице, од којих је једна била Дара Чаленић, за неморално понашање и инсистирала да се избаце из школе. Ракитин је покушавао да заштити Чаленићеву пред управом позоришта, уз аргумент да је без ње немогуће играти «Госпођицу Фифи», док је Коцићеву оптуживао за «професионално самољубље» и «свођење рачуна с њим» преко ученица, јер се тада носио мишљу да је изостави из поделе за «Мирандолину» (Дневници, Нови Сад, 24-28. април 1951. године).

Док је са представом «Силом лекар» имао разлога за задовољство («Проба <...> је изван свих мојих очекивања била солидна. Било је потребне лакоће и весела својственог тој фрази Молијера»), мизансценирање «Госпођице Фифи» је текло «жалосно» (Дневници, Нови Сад, 3. мај 1951. године). Један од узрока се везивао и за аферу поводом Даре Чаленић: «У школи састанак, сви су се обрушили на Дару Чаленић. Све је то тачно, невоспитана, не зна да се понаша, груба, лења, али се надам да може да се поправи. И није на мени да ја бацам камење на њу» (Дневници, Нови Сад, 8. мај 1951. године). Међутим, после неколико дана је и сам променио став: «У школи догађај. Одлучио сам да искључим Дару Чаленић која се није појавила на часу. Проба драме због ње, а она шета по граду јуче и данас, а не долази на часове. Доста сам се понижавао и молио све за њу. Доста. Сада је проблем како да је заменим. Довели су ученицу прве године, али сам касније сазнао да је не да Славко Симић, а ја нећу да молим. Молити, замољавати и кога?? Бог с њима. Мислим да нећу после неуспеха са

својим ученицима да будем више у школи. Отераће ме...» (Дневници, Нови Сад, 11. мај 1951. године).

Могуће из старачког сажаљења на младалачке несмотрености, а могуће и због тога што се подсетио на сличне афере своје супруге, Ракитин је зачуђујуће много простора у дневницима посветио Чаленићевој, више него раду на појединим представама, што је за њега било несвојствено: «Изненада је на час дошла Дара Чаленић. Тако ми ју је некако било жао. Некако поред моје старости, поред тога што све примећујем, моје срце смекшава. Некако на све гледам добро и мени је жао, не зато што сам ја постао бољи, него што јасније видим огромну количину зла унаоколо. Срце не чврсне, него сузи. Цео дан сам мислио на њу» (Дневници, Нови Сад, 4. јун 1951. године). Наредног дана је додао: «Сазнао сам да је Дара Чаленић дошла у Нови Сад јер је побегла од куће. Цео дан је провела у граду с Љубицом Вучковић. Биле су у кафани и на корзу. Тражила је свог дечка, тј. љубавника, балетана с којим је била у вези (а ја, будала стара, сам мислио...). Сестра је дошла да је тражи на молбу маме из Београда. Дара је побегла од куће. Како ми је све то познато...» (Дневници, Нови Сад, 5. јун 1951. године).

После ове епизоде се вратио описима завршних припрема за испитне представе: «Страшно смета неорганизованост на све стране. Свако хоће да буде по његовом како му одговара и да његова личност увек буде у првом плану, његове заслуге, његово схватање и његова воља. Како је све то јефтино. Затим се позоришна школа не сме посматрати као гимназија. Позоришна школа не сме да даје никаква права да у њу иду само фанатици позоришта. Позоришна школа је дужна да изгради свој морал, своју традицију, своје законе. Она треба да буде позориште без публике, позориште жртвености» (Дневници, Нови Сад, 10. јун 1951. године). Иако декорације нису одговарале Ракитиновим мизансценима, а ученици су имали трему, «Силом лекар» је «прошао добро», а «Госпођица Фифи» «није лоше», док су сви ученици положили испит (Дневници, Нови Сад, 12. јун 1951. године).

После ових представа у СНП-у се, према Ракитиновом сведочењу, поново повела расправа да ли је његово ангажовање у школи оправдано, наводно на иницијативу Мирјане Коцић. Стајући у његову одбрану, Јован Путник га је

обавестио да је написао текст²⁰⁴ у коме је Ракитинов ангажман у школи означио као правилан систем предавања (Дневници, Нови Сад, 11. јул 1951. године).

Ракитин је направио дужу паузу у писању о школи, при чему није оставио коментар на представу «Картароши», изведену 14. јануара 1952. године. Овом сегменту својих дневника се вратио у фебруару те године, с описима режирања «Малолетника»: «Данас је час у школи био успешан, али сам био тако сломљен од јучерашње пробе која је била заказана у 8 сати увече, што је за мене убиствени напор и труд. На ту јучерашњу пробу нико од других ученика није дошао» (Дневници, Нови Сад, 12. фебруар 1952. године). Сматрао је: «Од „Малолетника“ испада весела фарса. Радим то пажљиво. Али чути у иностранству пет чинова моралног учења у преводу је немогуће. Немам праве комичне глумце и морам да прибегнем преувеличавању форми» (Дневници, Нови Сад, 23. фебруар 1952. године). Прибегавао је опрезу у режирању због процене да би «један сувишан корак» учинио да од представе испадне «циркус» (Дневници, Нови Сад, 12. март 1952. године).

Није му се свидео налог директора школе Бошка Зековића да «сви ученици морају да имају понеку главну улогу у „Малолетнику“» (Дневници, Нови Сад, 3. април 1952. године). Иначе, Зековић је био један од позоришних радника према коме је гајио изражени анимозитет, те су се коментари о њему кретали у распону од «анегдотска личност у Новом Саду» (Дневници, Нови Сад, 12. фебруар 1952. године) до «незналица, злобник <...> и лопов» (Дневници, Нови Сад, 29. фебруар 1952. године).

Већ озбиљно болестан и свестан да не би био у стању да издржи још једну сезону у школи, ипак је скоро до последњег дана улагао напоре да помогне у стварању нових глумаца: «Ја цртам реквизите ученицима представе» (Дневници, Нови Сад, 31. мај 1952. године). У завршним припрема за «Малолетника» је са задовољством коментарисао декорације Луке Дотлића, док потребни ниво глуме још увек није био постигнут: «Све то заједно смета здравом смеху, кога с правом очекује публика од ове веселе, иако застареле драме. Враћа нам се Душановић

²⁰⁴ Јован Путник, Испитна представа класе Ј. Ракитина (Молијер «Силом лекар», актовка «Госпођица Фифи», Мопасан «Оскар Меланије»), *Наша сцена*, 5/1951, бр. 13-14 (25-26), Нови Сад, (15. јул 1951. године), стр. 6.

(мој велики пријатељ, човек мало способан). Враћа се и Цока, која ме је окривила за мито и експлоатисање глумица» (Дневници, Нови Сад, 6. јун 1952. године).

Ракитин се представом «Малолетник» заправо опростио од Глумачке школе. Према његовој оцени: «Премијера прошла је добро, али.., али успех на који сам толико рачунао није се десио. Било је мало публике и публика није оценила сву очаравајућу грубост и примитивност и наивну дивоту те оригиналне представе. После представе један Бошко Петровић ме је хвалио и одушевио се мојим ризиковањем у поставци ситуација глумаца и њихових оштрих прелаза. После представе је било заседање. То је било мучно. То је било иживљавање нада мном и над мојим ученицима. Добио сам пацке за пристрасност због тога што једне фаворизујем, а друге недовољно оцењујем (Бора Атанасковић). Дошао сам кући потпуно разбијен и измучен, али са осећајем испуњења мог дуга» (Дневници, Нови Сад, 7. јун 1952. године).

Када је реч о раду других колега у школи, Ракитин је био веома шкрт на коментарима. Режију комада Хајнриха фон Клајста «Разбијени крчаг» Мирјане Коцић је оценио као «јаку лошу», док је за Путника забележио да у појединим инсценацијама «није умео да пренесе ученицима ни мистику, ни безнадежну тугу луталица „На великом путу“». Међутим, Путникови одломци су га «поразили и обрадовали»: «Правилно иде Путник у руковођењу својих разреда. Одломци из Форсајтових, одломци из Мадам Бовари, одломци из Чехова. Одломци из српске класике очарали су својом свежином и оригиналношћу. Неки одломци су били предивни и заслужују највећу похвалу» (Дневници, Нови Сад, 7. јун 1952. године).

4. Ракитин о другим формама уметничког стваралаштва

4.1. О писцима и књигама

Целокупна рукописна заоставштина показује да је Ракитин био човек књиге, пажљиви читалац који је често знао да проникне у суштину дела и изнедри оригиналан коментар, као и да се сложи или одбаци закључке других мислилаца о прочитаном. Љубав према књизи су му још у раном детињству развили родитељи и родбина, будући да су књиге биле најчешћи поклони које је од њих добијао: «Још док нисам научио да читам већ сам обожавао књигу. Волео сам њен формат, упечатљивост корица, сличица и волео сам да шетам с књигама» (Белешке, Нови Сад, сезона 1948/1949). Та страст га није напуштала до краја живота: «Једину забаву у животу коју волим је књига, читање. Правио сам библиотеку. Уништена је у Петербургу. Књигу волим безумно, као и писма најдражих који више нису међу живим» (Дневници, Нови Сад, 13. фебруар 1950. године).

За разлику од белешки о позоришном стваралаштву, у записима о писцима и књигама не постоји никакав систематичан приступ, већ су настајали спонтано, најчешће непосредно након што би прочитао књигу или када би, подстакнут неким спољним или унутрашњим импулсом, евоцирао успомене на поједине ауторе и њихова дела. Никада није прекидао с читањем, а у старости је можда и понајвише жалио што га издаје вид и онемогућава у делатности која је уз позориште представљала његову највећу страст. О томе како је озбиљно приступао читању говори један дневнички запис из 1940. године, тј. из периода у коме је оставио највише коментара на прочитане књиге: «Не могу да читам ништа случајно, још мало имам времена за читање у мом животу, па ћу остатак да посветим само истинским књигама, а не пријатном читању да само убијем време» (Дневници, 19. јул 1940. године).

Иако је, као и у другим видовима уметности, апсолутну предност давао руској у односу на друге књижевности,²⁰⁵ то ипак није довољно да би се училе било какве законитости у овој Ракитиновој интелектуалној делатности. Стога није једноставно осмислити јединствен и оптималан принцип синтезе његових записа

²⁰⁵ «Све долази и пролази, а руска песма и руски роман остају вечно» (Дневници, Нови Сад, 27. мај 1951. године).

на ове теме, те смо се определили за један од оних који се чине најједноставнијим – поделу на књиге, односно ауторе које је позитивно оценио, затим на оне који су на њега оставили вишезначне утиске, а онда и на оне који му се нису допали.

О књижевном стваралаштву његовог пријатеља из младости, свестраног уметника Максимилијана Волошина је записао: «Његови стихови су, између осталог, написани мајсторски. Његови критички чланци су пуни оригиналних мисли и посебне дубине. <...> Наша дугогодишња дружба, која се пажљиво обнављала сваког лета у току дугогодишњег периода, никада ми није открила ни једну најинтимнију црту тог више него оригиналног човека. Долазећи сваке године на Крим, у Феодосију, код мојих другова, рођака и људи блиских Волошину, гостећи се код њега у Коктебељу, срећући се често с њим у Москви, и на крају у години револуције и грађанском рату у Одеси, он је био исти каквог сам га видео први пут почетком 1900-тих година. <...> Не може се рећи да је он био затворен и тајанствен као Блок или педантан као Гумиљов. Не, он чак није био затворен, али цео је био саткан од некаквог другачијег, за околину чудног материјала» (Дневници, Београд, октобар 1932. године).²⁰⁶

Спремајући се да 16. јануара 1928. године говори на вечери посвећеној сећању на Фјодора Сологуба у Савезу руских писаца и новинара у Београду, изнео је свој суд о њему у дневнику: «Сологуб је већ стар дошао на свет. Другачије није могло бити. Сологуб као да није познавао младост. Његова младост, дечаштво, зрелост, старост – све је било у знаку старости. Појавио се пред нама већ као мудар старац. Доказ је његово име. Нисмо га ми, па и цео Петербург, звали Фјодор Сологуб, него Фјодор Кузмич. За разлику од Вјачеслава Иванова, кога су многи његови другови једноставно звали Вјачеслав, за разлику од Баљмонта, кога су звали Дон, за разлику од Мише Кузмина, од Валерија Брјусова, Александра Блока. Фјодор Кузмич. Он се појавио и приковао за себе пажњу у хладном градском конзерваторијуму на Васиљевском острву, тамо је господарила Олга Кузминична, сестра Фјодора Кузмича. Тамо су стварани „Сићушни злодух”, „Навји чари”, „Победа смрти”. Затим се оженио Анастасијом Николајевном Чеботаревском» (Дневници, Београд, 4. јануар 1928. године).

²⁰⁶ Опширније видети у: Юрий Ракин, *Дневниковые записи: 1924-1937 годов*, Белград, Филологический факультет, 2018, стр. 191-194.

На летовању у Малинској, на Крку 1928. године је с одушевљењем читао дело «Живот Арсењева» Ивана Буњина: «Е, то је мајстор. Да, Буњин је велики мајстор, али је хладан у својим осећањима. Иако се у новинама „Возрождение“ и појавило писмо Буњина да „Живот Арсењева“ није његова, ауторова биографија, ипак је јасно да он ништа друго не може бити... То је интересантно дело. Буњин је највећи мајстор, уметник стилиста. Чистокрвни ауторитет, наследник наше класичне књижевности, а читати га је понекад не досадно, него већ незанимљиво, некако је све једноставно код њега. За то није крив он, него ми, ми, искварени, извитоперени, презасићени, нама су туђе сунчане странице детињства Арсењева. Оне звуче наивно и мада неприметно, у очима осетиш сузу и своје успомене, али без обзира на то, растајеш се с књигом без жалости. Чудно, али је тако. Ми смо искварени до крајности» (Дневници, Малинска, 13. и 17. јул 1928. године).

Ракитин је 1931. године сачинио дужи запис о Гогољу, из кога издвајамо следећи цитат као део који најбоље илуструје његов однос према овом писцу: «Гогољ несумњиво представља колосалну по трагизму слику борбе генија, кога заноси стихија стваралаштва, с тужним, као звоно из сеоске капеле, апелом руског утилитаризма. <...> Гогољ је био геније смеха, али у „Мртвим душама“ чак видите, раскопчавши се, одједном је ухватио да закопча сву дугмад „мундира своје душе“, како гласи источна пословица, и пожурio је да измоли грех слободног, упечатљивог и животно радосног осмеха. Њега је плашио, плашио зрак смеха, лишен естетске, религиозне, утилитарне основе. То је наравно био извор његових вечних трзавица. Тај који је писао „Нос“ је био песник смеха, који се надносио као вихор над људском свешћу. <...> Судбина Гогоља све до сада није измерена и оцењена, јер нам је недостајало и недостаје нам унутрашња и спољашња слобода смелости; ми сами смо недовољно објективни и, као у време Гогоља, бојимо се и не смемо да „отворимо себе“, како не бисмо пропали као кокошка [из „Ревизора“]» (Дневници, Београд, 14. и 16. октобар 1931. године). Такође, Ракитин је оценио да «ни савременици Гогоља, ни касније генерације руске критике на челу с Белинским нису схватили Гогоља. Они нису могли да докуче да се иза сатире, подсмеха, скривало нешто друго, лично, тајно,

гогољевско, само њему својствено, рођено и драго» (Ракитинов текст о Гогољу, недатирано).²⁰⁷

О Ремарковој књизи «Мансарда снова» је забележио: «Много предивних страница, иако то и није оригинално, али освежава својом истином, искреношћу и једноставношћу. Подсећа на Кнута Хамсуна, али је тај, наравно, дубљи и упечатљивији!... Налазим да је та књига, без обзира на баналност сижеа, старог начина писања, доста баналне фабуле, веома искрена. Ремарк је очигледно мало читао и не зна да је све то већ причано и препричано много пута» (Дневници, Београд, 6. и 7. јануар 1931. године). Када је реч о Хамсуну, сврстао га је, уз Метерлинка, у драге писце, «владоаоце мисли моје младости». Поводом њиховог односа према Другом светском рату је записао: «Огромна сензација у књижевности Кнута Хамсуна. Каже да Норвежани треба да положе оружје, а други мој омиљени писац Метерлинк призива у рат» (Дневници, Београд, 17. мај 1940. године).

Ракитин је читао «упечатљив» роман Владимира Набокова «Позив на погубљење» непосредно пошто је штампан у књижевном часопису руске емиграције у Паризу «Современные записки»: «Мучно дело. Цинизам, али цинизам уметнички и безнадежност». У истом часопису је читао и «предивну причу [Нине] Берберове „Музички пратилац“. Одсуство личног живота и завист према туђој срећи» (Дневници, Београд, 7. и 8. август 1935. године).

Владимира Ходасевича је сматрао најбољим песником руске емиграције, а његову књигу о песнику Гаврилу Державину је оценио као «високу уметност»: «А када сам га упознао није ми се свидео». Интересантно је како је тим поводом сагледао и Державина, пошто је током читања Ходасевичеве књиге анализирао српску реч «гњаватор». Записао је да не постоји адекватан превод те речи на руски и да је «идеална за Державина» (Дневници, Београд, 20. и 22. март 1940. године).

У марту 1940. године је читао преписку брачног пара Чехов: «Каква је дивна и дубоко трагична личност Чехов. Како му се распада тело, а како му се у тој трагедији узноси његова дивна усамљена душа. Олга Леонардова није хтела да

²⁰⁷ Могуће да је у питању текст који је Ракитин намеравао да прочита у Савезу руских писаца и новинара, а о коме је писао у већ цитираном писму Јеврејинићу.

жртвује свој живот због среће Чехова. Ја нећу да јој судим, али служење Чехову било би и служење Русији» (Дневници, Београд, 28. март 1940. године). Неколико месеци после овог запажања, слушао је руски радио на коме су читали Чехова «јакко добро. Најинтересантнија је реакција публике. Какво одушевљење. Какви аплаузи». У поређењу с тим, однос руске емиграције у Србији према делима Чехова је, према Ракитину, био поражавајући: «Како је тужно! Како је безнадежно! Како оскудно! Како је бедно! Како је тешко и глупо» (Дневници, Београд, 21. јул 1940. године). Много година касније се поново вратио писању о Чехову као ствараоцу: «Читам Чехова изнова и изнова. Он је осим свог безнадежног песимизма, још сјајан мучитељ душе. Он заводи душу необично нежном искреношћу. Необично скривеном истином живота, истином људске мисли и доводи човека до погибије, и показује вам је и ви видите да и вама самима већ нема спаса. Ах, како је то страшно. Ви вичете, јецате у ужасу, али то није сан и то се не дешава неком другом, већ вама, управо вама, и то је јава, то није само измишљотина писца, већ стварност, јава. Страшно. Нема излаза. И за њега није било излаза. За тог нежног, предивног, тананог, очаравајућег Чехова. Али не само за њега, него излаза није било ни за нас» (Дневници, Нови Сад, 13. фебруар 1951. године).

Веома му се допала и једна од књига Леонида Гросмана о стваралаштву Достојевског, за кога је закључио да се «од најранијих дана бавио несрећном људском патњом и злочинима. Значи, то је код њега било усађено рођењем, дакле, ни живот, ни робија га нису учинили таквим, него такав се родио са склоношћу да се удуби у људску патњу, у ниске падове и људске ужасе. Од детињства је читао Балзака и француске авантуристичке ауторе, осветлио све јеванђељем, затим тражио радњу, колизију привлачности. Ето зашто су му романи тако сценични» (Дневници, Београд, 8. април 1940. године). Пошто је прочитао Гросманову књигу схватио је да су му многи судови до којих је аутор дошао били блиски и пре тога: «Конкретно да је Достојевски изврстан стилиста, да своје романи није штанцовао брзо, већ прецизно дорађивао по форми и по стилу. Његов задатак је био потчинити поларно неспојиве елементе приповедања у јединству философске идеје и кружном кретању догађаја. Сјединити у једном уметничком издању философске исповести с преступним дешавањима. Укључити религиозну драму у

фабулу „булеварске“ приче, приказати кроз све перипетије авантуристичког приповедања – према открићима нове мистике – ето какви уметнички задаци су стајали пред Достојевским» (Дневници, Београд, 21. април 1940. године).

Интересантне коментаре о Достојевском је забележио и у доба старости, пошто је поново прочитао роман «Зли дуси»: «Мутан лик Николаја Ставрогина <...> ми је потпуно нејасан. Његово тражење истине, његово смирење, његови напади садистичког лудила, све је збркано. Од његове похотљиве разуданости, атеизам с вером, све је побркано. Достојевски у „Дневницима“ објашњава, или тачније хоће да објасни, где су све основе за описивање Ставрогиновог карактера, али мени ни то није јасно у потпуности. Такви типови као што је Ставрогин не воле никог. И како он може онда да воли Христа. То све проистиче од Шатова. Међутим, Шатов је много узео од Ставрогина. То се претпоставља» (Дневници, Нови Сад, 13. март 1951. године). Следећег дана је схватио да су «код Достојевског мутне и Лиза и Дарија и мајка Ставрогина», истичући: «Каква штета што се не сећам добро и што се нисам удубио у представу Художественог театра „Николај Ставрогин“, коју сада тако брижљиво чува [Московски – Т. Ж.] художествени театар „Горки“ [носилац – Т. Ж.] Лењиновог ордена. Достојевски је истинито упозоравао Русију о будућим ужасима који нас чекају. Он је сувише бледо и оптимистично прорицао. Стварност је била још ужаснија» (Дневници, Нови Сад, 14. март 1951. године). Сумирајући први део романа је закључио: «Страшна књига. Достојевски као да сручи на главу читаоцу чињенице које, чини се, немају у почетку никакву везу, и тек после ви схватите да аутор гради математички прецизно пред вама здање своје идеје и фабуле романа. Страшна књига. Дуго ће да се изучава, само ако болшевици не успеју да је скроз униште. Они је се боје и мрзе је» (Дневници, Нови Сад, 28. март 1951. године). Наставак романа га је довео до следећег закључка: «Каквим идиотима Достојевски представља ондашњу власт у Русији. То је још страшније него „Интернационалке“, како се тада, у наше време, називао победоносни Интернационал. Брзина, лукавство и ум Петра Верховенског су генијални, а такође и глупост власти. Читајући изнова роман, не могу јасно да се сетим улоге Ставрогина. Невероватно дубоко замишљен, он све време као да остаје у сенци.

Потпуно сам заборавио инсценацију „Николаја Ставрогина“ у Художественном театру» (Дневници, Нови Сад, 15. април 1951. године).

Читајући Балзаков роман «Шагринска кожа» дошао је до закључка да је писац «мудар, али досадан» и жалио због тога што је био атеиста (Дневници, Београд, 13. и 17. јул 1940. године). После Балзака је приступио читању дела Џона Голсвордија. У «Сребрној кашики» га је одушевио опис предратног периода (Дневници, Београд, 23. август 1940. године), док је «Сагу о Форсајтовима» коментарисао бираним речима: «Каквом мајсторијом је написана. Даје пример» и «каква је то уметничка ствар коју нисам одмах оценио, него што сам се више удубљивао, тим више сам увиђао огромно мајсторство» (Дневници, Београд, 6. и 7. септембар 1940. године).

На дан откривања споменика Јевгенију Ањичкову, подсетио се овог писца, историчара књижевности и критичара, поредећи се с њим: «Био је смешан старчић, у дубини душе добар и жалостан. Висока култура, а истовремено необична вулгарност и самољубље. То је од некада давно увређеног и незадовољеног самољубља. Ја сам имам то. Тога се стидим и скривам. Али то излази из мене. Болујем од тога» (Дневници, Београд, 19. мај 1940. године).

Ракитинови дневници показују да је имао веома сложен и амбивалентан однос према личности и стваралаштву Николаја Јеврејинова, с којим је био у пријатељским односима из периода када је Ракитин радио у Александринском театру, а Јеврејин је био режисер и покретач позоришта «Криво огледало».²⁰⁸ Више година су водили преписку, а Ракитин је комад Јеврејинова «Најважнија ствар»²⁰⁹ 1923. године режирао у београдском Народном позоришту, а 1932. године на руском језику за позоришну трупу Јулије Ракитине, за коју је 1933. године режирао и Јеврејин «Љубав под микроскопом». У једном од записа

²⁰⁸ Владислав Иванов, Переписка Юрия Ракитина и Николая Евреина как биографический источник, *Јуриј Львович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 114.

²⁰⁹ Ракитин се 1931. године у писму Јеврејини подсетио да је драма имала велики успех, иако се управа позоришта «уплашила нових истина, нових начина и нових речи у вешој драми» (Ракитин-Јеврејини, 13. август 1931. године, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450 – приступљено 10. април 2018. године). Заправо, критика је хвалила Ракитина, али је сам комад оцењен уздржано, иако се на сцени задржао до 1925. године (Корнелија Ичин, «Самое главное» Н. Евреина в постановке Ю. Ракитина, *Јуриј Львович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007, стр. 296-297).

наводи: «Читам нову драму Јеврејинова,²¹⁰ опет о позоришту у животу. То већ почиње да досађује, а затим, иза свега, осећа се већ сувише сићушна душа аутора. Он некако намеће себе и своје и то ради некако одвећ грубо, руски, у лошем смислу те речи... Његова поза и његови парадокси, који су се у почетку чинили интересантни и забавни, сада делују нагли и одвратни. Он на позориште гледа сувише једнострано. Он не види у њему елемент трагедије, што је најбитније у позоришту. Боже мој, ни револуција нас није научила истини пред самим собом, а то је најважније. По Јеврејинову, треба да постоје само лаж и притворство. Можда је до извесне мере то тако у личним узајамним односима, али на сцени само тада и можеш да превариш гледаоца, ако му даш истинито, право осећање, а оно је неспојиво с притворством. Претварају се љубитељи, и српски глумци (у већини), а [италијански глумац Томазо – Т. Ж.] Салвини – он није био притворан, као и наши глумци са својом чувеном техником. Они су дошли до ње само истином, само искрено играјући, али ето то Јеврејинов не зна. Он идеализује лаж, и у животу такође. То је све добро до извесне мере као куриозитет, али нисмо ми томе посвећивали свој живот и нисмо се томе учили у школама и у животу» (Дневници, Малинска, 10. и 12. јул 1928. године).

Више од две деценије касније, још једном се вратио коментарисању Јеврејинова: «У наше време социјалистичког реализма посебно чудно се схвата књига Н. Н. Јеврејинова „Позориште као такво“. Боже, како је све тако драго и стварно, а сада се чини тако дивље и далеко. Како се све у позоришној уметности окренуло на другу страну: од тога шта смо учили и што нам је било тако драго и лепршаво. Велики глумци које сам још дуго времена затекао на руској сцени, насмејали би се томе шта се унаоколо проповеда под знаком социјалистичког реализма. Руско позориште је увек било реално у својој основи, али осим тога постојале су још стотине сеоских путева давних, у сенци, који су доносили путнику толико ваздуха, толико предивних предела. Сада се ми свечано котрљамо у тамну шупу за кочије на руској птици – тројци» (Дневници, Нови Сад, 2. август 1949. године).

Поједине прочитане књиге или њихове ауторе је сурово дисквалификовао некада једном реченицом, а понекад чак и са свега неколико речи. Нарочито је

²¹⁰ Реч је о драми «Позориште вечног рата».

био оштар према писцима блиским совјетским властима. Током боравка у Истанбулу је Максима Горког назвао «подлацем» због чланка у коме је величао Лењина, те да је «постао песник насиља, опевавши Лењина <...> Таквом човеку, без обзира на његов таленат, нема опраштаја <...>» (Дневници, Константинопољ, 2. септембар 1920. године), јер жали «Лењина целата, а не руски народ» (Дневници, Константинопољ, 7. септембар 1920. године). И за Алексеја Толстоја је писао да је «нитков» поводом «безбожничке» драме «Мрачњаци», «са алудирањем на чудеса и Распућина» (Дневници, Београд, 26. јануар 1925. године). Иначе, читању Горког се вратио и пред крај живота, али је утисак остао непромењен. За књигу «Живот Клима Самгина» је предвиђао да ће «за 50 година престати да је читају. Нови совјетски писци су талентованији од њега» (Дневници, Нови Сад, 10. и 11. децембар 1950. године). Потом је забележио да му «Горки не лежи на срцу» (Дневници, Нови Сад, 29. децембар 1950. године), као и закључак да је Горки «мрзео Русију» (Дневници, Нови Сад, 2. јануар 1951. године).

У току читања романа «Пад Париза» Иље Еренбурга из Ракитина је опет проговорила мржња према совјетском систему кроз призму критике аутора блиског том систему: «Большевик развезани. Какво самољубље у сваком његовом ретку. Пише сјајно, али тако дрско, да постаје непријатно. Он је талентован, али на европски начин. Наравно, он је више есејист, него белетриста. Парадоксалан је, кокетљив, али непријатан због своје дрске површности. Такви као он не остају ни у сећању, ни у срцима, а већ поодавно ни у глави» (Дневници, Београд, 27. августа 1949. године).²¹¹

Кратко и негативно је судио и у случају романа Константина Баљмонта «Под новим српом», оценивши га као «тенденциозно благоглагољив и извештачен» (Дневници, Београд, 25. мај 1924. године).

Било је и дела на које се жестоко окупио, попут драме «Анфиса» Леонида Андрејева: «Ужасна пошаст. Нема смисла режирати. Колико смо више досегли и по укусу и у техници. Како од те ствари Андрејева заудара на тупу похотност и патологију. Ни страст, ни љубав, него разврат, не грех, већ блуд. У томе је цео тај

²¹¹ Идеолошки је био обојен и његов коментар на садржину совјетског часописа «Театар»: «О, колико лажи о нашој старој уметности. Каква злоба о старом. Ми бивши посматрамо, слушамо и дужни смо да ћутимо. И истина се никад неће открити. Ето како ниче историја. И ако би устали мртви из гробова, нико им не би веровао. Верују у то што им је потребно и шта им се свиђа» (Дневници, Нови Сад, 12. април 1950. године).

писац нашег безвремена. Не талентовано, него претенциозно. То је убијало нашу уметност – таква књижевштина» (Дневници, Београд, 3. децембар 1931. године). Убрзо је дописао свој суд о овом писцу: «Често ми се привиђа како се набадам на проклете маске Леонида Андрејева. Јефтини симболизам његових ликова је због нечега тако значајан за нашу генерацију. Допро је до најболније тачке наше епохе. Симболизам и јефтина мистика, и то невероватно смета уметничкој фантазији. <...> Одмах ђаволштина из „Црних маски“ или „Живота човека“. Јефтина мистика и страх. Ах, како је био штетан Андрејев у своје време. То ми смета да пишем и о мом знању о позоришту, које може да пређе у потпуно незнање. Немам ја јасноће у глави. Знам ја то» (Дневници, Београд, 9. децембар 1931. године). Андрејев је и касније код Ракитина изазивао подељена осећања. Прочитавши приповетку «Јуда Искаротски», дошао је до закључка да је Андрејев «очигледно талентован писац, али је његова дрскост изнад његовог талента» (Дневници, Нови Сад, 5. фебруар 1950. године). Још нејаснији утисак је оставила приповетка «Живот Василија Фивејског», у којој је Ракитина у први мах очарао «страшан таленат» писца, способног да предосети катастрофу руског народа (Дневници, Нови Сад, 31. јануар 1950. године), али се свега неколико недеља касније предомислио: «Раније ми се чинило да предосећа наше ужасе, а сада након што сам опет прочитао «Живот Василија Фивејског», убеђен сам да код Андрејева није кључан предосећај, него страшна саблазан. Он је кукавица без Бога, без љубави. Он као да се плаши и крије. Он својим великим талентом подиже санту питања и кад их подигне не може да их задржи, баца их вама на главу, а сам бежи у страну. А прича „Син Божји“ је чиста подлост» (Дневници, Нови Сад, 3. март 1950. године).

Негативан коментар је имао и о Аполинарији Сусловој након читања њене књиге «Године блискости с Достојевским»: «Одвратног ли бића. Како је ужасно, била је блиска двојци великих руских људи, Достојевском и Розанову» (Дневници, Београд, 24. јун 1940. године).

Извесно време после југословенско-совјетског сукоба из 1948. године је закључио да се због цензуре «с руским књигама треба опростити до смрти» (Дневници, Нови Сад, 13. новембар 1949. године), као и да му је било «страшно да пређе на српску књижевност» (Дневници, Нови Сад, 7. новембар 1949. године), за коју је тврдио да га «раздражује <...> Још дуго неће научити да пишу»

(Дневници, Нови Сад, 26. новембар 1949. године). Као негативан пример је навео њему «неинтересантне приче Иве Андрића»: «Никада неће бити ништа ваљаног ни са југословенском књижевношћу, ни с позориштем. Турци су за вјеки вјекова запечатали стваралаштво овог мешаног народа и племена, а Аустрија је заkasнила да им да своје, зато што је и сама изгубила оно шта је упијала у своје време од Немачке» (Дневници, Нови Сад, 29. новембар 1949. године).

Међутим, страх да ће бити ускраћен за руску литературу је био излишан. Штавише, судећи према његовим дневницима, до краја живота је читао искључиво руску литературу. Неколико записа је посветио роману «Тихи Дон» Михаила Шолохова, заступајући став да је «то такође епопеја своје врсте као „Рат и мир“, али само каква кошмарна разлика» (Дневници, Нови Сад, 6. октобар 1950. године). У следећем поређењу два романа, истакао је да је «разлика између Толстоја и Шолохова само у томе што је једно писао геније, а друго само талентован човек» (Дневници, Нови Сад, 8. октобар 1950. године). После је начинио и једно поређење које је ишло у прилог Шолохову: «Читам с одвратношћу „Господу Головлџови“ [Михаила Салтикова] Шчедрина. Читам и мислим о совјетским писцима, о Шолохову. Колико тамо има љубави према својим ликовима, чак негативних за аутора, а колико мржње код Шчедрина. Наравно Јудушка је страшан, одвратан лик, чак и кад је сам са собом, али аутор ниједном није пробао да објасни зашто је он такав, шта га је учинило таквим» (Дневници, Нови Сад, 15. јул 1951. године).

Веома му се допао и роман Јурија Тињанова о Грибоједову «Смрт Вазир-Мухтара» чији га је стил подсетио «на Андреја Белог у његовим најбољим годинама (Петербург, Сребрни голуб)» (Дневници, Нови Сад, 23. мај 1951. године).

У следећем запису је сликовито исказао колики је заправо био утицај руске књижевности на његов живот и тако заокружио свој однос према тој врсти уметности: «Како бих хтео да имам уз себе руске писце, Блока на пример. Све понављам из њега: „И немогуће је могуће“. Ја сам у Иркутску одредио себи живот стиховима. Хтео бих сада да одредим и своју смрт поезијом. Песници такође служе Богу, мада су Сологуб и Брјусов служили ђаволу, а ја их такође волим» (Дневници, Нови Сад, 6. и 7. јун 1951. године).

4.2. О филмској уметности

Слично као и у погледу прочитаних књига, Ракитин је повремено бележио утиске о филмовима и глумцима, па је занимљиво знати шта је као позоришни режисер мислио о тој врсти стваралаштва, понекад га поредећи с позоришним представама.

У том смислу се по значају издваја Ракитинов суд о односу тон филма и позоришта: «Када су ме питали за време Великог немог,²¹² да ли је кинематограф опасан за позориште, ја сам слегао раменима на тако глупо питање. Сада пак позориште треба да објави рат тон филму. То је подвала човека и не само човека, већ и његовог говора, подвала машине, робота. Ритам позоришта и филма је другачији, ритам позоришта и тона као да је један исти, а у ствари је сасвим другачији. Машина не може да пренесе прави темпо, не може да пренесе убедљивост дијалога, не може да пренесе паузу, нашу позоришну паузу, не може да пренесе уздах, полууздах, заједно с речима. То је машина и ништа више. А где су полети фантазије старог филма, а где су једнолични ритмови, где је виђење филма, где су поезија и наивност. У интересу и у заштиту кинематографа, ја нападам одвратан филм. Он не може да буде дуговечан. Он је подвала и позоришту и кинематографу. Вавилонска машина интернационалне уметности ће убити наивност» (Дневници, Београд, 16. март 1931. година).

Сматрао је да Чарли Чаплин није смешан, али да су «панталоне, чизме одиграле улогу и он је геније» (Дневници, Београд, 20. фебруар 1931. година). «Макс Линдер и Чарли Чаплин су у садашњости постали прави глумци „комедије маске“. Маса тапше самој појави маске Линдера или маске Чаплина. Маса унапред зна те радње, те покрете, који проистичу из бића тих маски. У стварању своје непромењиве „маске“, ти талентовани људи испољили су управо најзначајнију стваралачку досетљивост. Највиша њихова уметност се састоји само у томе да остану верни „сами себи“. Савременост се на тај начин заобилазним путем, преко екрана, враћа древној народној комедији. Макс Линдер би био шарени Арлекин, а Чарли Чаплин би у њој био срцепарајући Пјеро <...> Мекдоналд, који је позвао Чаплина, није урадио ништа што би представљало

²¹² Суд о неком филму је дао у чланку из три дела «У чему лежи тајна Великог Мутавка?», објављеног 1925. године у часопису *Comoedia*.

достигнуће „демократске епохе“. Достигнуће се састоји у другом. Улична маса се тако одушевљава Чаплиновом маском само зато што је то иста маска која њему доноси бајковите милионе. Не треба мислити да људско стадо тапше масци вечног несрећника, они се радују постојању, по њиховом мишљењу, невероватном успеху лукаво скривеном испод маске, који је задесио обичног човека» (Дневници, Београд, 5. март 1931. година).

Након што је гледао амерички филм «Мароко», снимљен 1930. године у режији Јозефа фон Штернберга, записао је: «Диван, чудесан филм. Сви играју усхићено, а посебно Марлен Дитрих. Та глумица с веома ограниченим средствима постиже задивљујуће ефекте. Одсуство вулгарности, штедљивост покрета, максимум изражајности. Сиже филма је довољно сентименталан, довољно дирљив, довољно поетски и живописан. Режија одлична» (Дневници, Београд, 15. март 1931. године). Не тако позитивно мишљење је имао о другом фон Штернберговом филму «Америчка трагедија» по роману Теодора Драјзера из 1931. године: «Гледао сам филм о коме се толико причало, „Америчка трагедија“, америчког писца, друга бољшевика, Драјзера. Веома баналан сиже. Јако слабо играју јако неинтересантни људи. Није лоше режирано и одлично су снимљене фотографије и звучна илустрација, потпуно чудесно. Али замисао тог бољшевизана Драјзера је вулгарна и тешка за филм. Добри су адвокати на суду. Нема америчког морала, хумора, бодрости и оптимизма» (Дневници, Београд, 27. новембар 1931. године).

Негативан утисак је стекао и о немачко-француском филму «Моја рођака из Варшаве» у режији Кармина Галона: «Гледао сам ужасан филм, унакажену „Рођаку из Варшаве“. Немци не само да нису схватили руски дух у лику Соње, него нису схватили ни чари француског хумора. Све је унакажено» (Дневници, Београд, 8. октобар 1931. године).

Први совјетски уметнички звучни филм Николаја Ека из 1931. године «Путовање у живот» је, по Ракитину, показао «потпуну неталентованост» совјетске филмске уметности: «Када упоредиш немачке филмове, њихову поставку, игру, и совјетску продукцију, схватиш како је сакато: ни сижеа, ни интересантних кадрова природе, ни игре глумаца. <...> Изгинуо је фолклор. У уметности постоји такозвани закон Лесинга, који забрањује да се експресија

изведе до краја. У совјетском филму тај закон се нарушава да би се показало достигнуће како су деца из поправног дома градила железничку пругу. <...> И Мустафа [гумац и песник Јиван Кирла је играо лик Мустафе – Т. Ж.] је хтео да усвоји манир Марлен Дитрих – економију мимике, само што је Марлен предивна, а Мустафа одвратан» (Дневници, Београд, октобар 1932. године).²¹³

Када је долазио у додир са совјетским филмовима, трудио се да, и поред све мржње према политичком систему, задржи објективан приступ анализи, што је показао у опису совјетске музичке комедије «Волга, Волга» у режији Григорија Александрова из 1938. године. Овај филм је оценио као «одличан, маестралан» (Дневници, Београд, 14. септембар 1940. година), при чему је то одушевљење поделио с Николајем Рибинским: «„Да, добро играју, али како може да се одушеви човек када зна да тамо постоје концентрациони логори“ рекао је Рибински. Идиоти! Концентрациони логори постоје сада и у Немачкој и у Југославији, сигурно и у другим земљама. Можемо чак и да мрзимо, ми емигранти, совјетску власт, али да је бркамо с уметношћу и са игром на сцени је идиотлук и чак злочин. Ми смо слободни у својим осећањима за разлику од совјетских грађана – ето зашто ми можемо отворено да изражавамо своје мишљење, страх и негодовање. Ја не знам колико тај филм одговара пропаганди. Пропаганда је пропаганда. Зар у совјетској Русији младеж не може да буде срећна? Какав апсурд!! Какво насиље емигрантског деспотизма. Не треба се чудити непозоришним људима што не разумеју ништа у оригиналности сужеа, искреног и природног, заразног весеља. Изванредна игра пуна хумора, покрета, дивних мотива, спретности итд, све предивне стране те слике. Оперета без пикантности сужеа, већ са заводљивим оригиналним хумором првокласних мајстора. Али када то не могу да увиде људи позоришта или који се мотају око њега, они су глуви и слепи идиоти!» (Дневници, Београд, 16. септембар 1940. године).

Био је одушевљен и филмом «Велика ишчекивања» из 1946. године у режији Дејвида Лина, по роману Чарлса Дикенса: «Дикенс је вечан! Каква дубина тог великог Енглеца, каква драматичност! Какво благородство и вера у добро!

²¹³ Опширније видети у: Юрий Ракин, *Дневниковые записи: 1924-1937 годов*, Белград, Филологический факультет, 2018, стр. 194-198.

Вера у човека и победу над злом! Енглески глумци изванредни, њихов режисер!
Колико узбудљивих сцена је пролазило пред нама. Каква срамота што сам
потпуно заборавио тај роман» (Дневници, Нови Сад, 3. октобар 1949. године).

5. Осврти на друштвено-политичку стварност, поједине народе и државе

Ракитин би се у политичко-идеолошком смислу могао описати као верни поданик руског цара и цркве, конзервативац који је веровао у «стару императорску Русију, у њену правичност, у њену мисију, у њену величину» (Дневници, Београд, 11. јануар 1925. године), политички емигрант и противник бољшевизма, који је искључиво из тих перспектива и односа према њему лично тумачио целокупну друштвено-политичку реалност и формирао генерализујући, обично негативне ставове о појединим народима и државама. Треба имати у виду да су многи од тих негативних ставова изнетих у писаној форми, нарочито о социјалистичком систему, да су којим случајем били познати тадашњим властима, могли пуно да коштају једног руског емигранта, врло вероватно чак и живота.

Под утиском да су западне силе издале Руско царство и препустиле га на милост и немилост бољшевицима, Енглеze је описивао као «одвратне», закључујући: «То је најподлији народ, а како су ми се некада допадали, како сам издалека волео ту нацију, која је створила тако чудесну књижевност. Али откако имам додирних тачака с њима, ах како сам их замрзео, посебно сада када су нас издали» (Дневници, Константинопољ, 15. јул 1920. године). Слично као и на Енглеze, обрушио се на Јевреје за које је мислио да их треба протерати из Русије (Дневници, Константинопољ, 9. август 1920. године).

О степену његовог анимозитета према совјетским властима је оставио бројна сведочанства. Мислио је да би, да је којим случајем остао да живи у Санкт Петербургу «мрзео бољшевице још више него овде»: «Живео бих од те свете мржње, а овде је губим. Веровао бих идеалима истине, нације, мог цара, а овде сам изгубио веру у све то. Сада нема ничег светог за мене. Русија је неостварена илузија» (Дневници, Малинска, 27. јул 1928. године). Исправно је закључио да његова генерација руских емиграната, чијем оцењивању је прилазио веома критички, није имала шансе да поврати контролу над отаџбином: «Све је то прљаво, будућа Русија чека чисте руке и срца, а код нас су срца вучија. Лисичија психологија» (Дневници, Београд, 3. јануар 1928. године). Као изузетак је навео Бориса Коверду, који је 1927. године убио совјетског амбасадора у Пољској и учесника у ликвидацији царске породице Романов Пјотра Лазаревича Војкова, а

пред Други светски рат и непосредно по његовом почетку боравио у Краљевини Југославији: «Коверда! Свето име за нас емигранте. Колико је њих било у борби против царског режима. И како су сви херојски гинули. Емиграција је саздала само једног. И како да се њиме не поносимо» (Дневници, Београд, 18. август 1940. године).

То га није спречавало да машта о повратку старог поретка, нити да у тим размишљањима заступа екстремне ставове: «Нама, Русима, рат <...> је неопходан, јер без њега нећемо да се ослободимо од бољшевика. Без њега ми не можемо да повратимо, макар приближно, границе које смо изгубили, а без тога Русија не може да постоји – без обала Балтичког мора, макар без делића Финске, без Бесарабије, без делова Волинског краја који су нам отели Пољаци по Ришком миру, и због тога ми морамо да ратујемо. Ми смо дужни да се молимо не за цивилизацију, не за мир, него за рат» (Дневници, Београд, 31. март 1931. године).

Извесно време је прилику за реализацију таквих идеја видео у успесима Хитлерове Немачке на почетку Другог светског рата, у кога је, испоставиће се потпуно погрешно и нечувено наивно, полагао наду да «једини може да ослободи» Русију (Дневници, Београд, 30. јун 1940. године). Покушао је и да направи паралелу између Хитлера и руских ауторитарних власти: «Волети цара се у Русији сматрало дивљим, сада се такође сматра дивљим дивити се генију Хитлера кога руски човек нема због чега да воли, а исто тако ни да мрзи. Ако би Хитлер и испунио свој програм, ја њега не бих мрзео, јер мрзим другог диктатора кога тамо обожавају, а овде правдају за његов комунизам и моћ, а моћ није у њему, него у пробуђеној руској самосвести» (Дневници, Београд, 16. јул 1940. године).

У том контексту је оценио да је «Хитлер огромна личност, али он није честит, него подао, а Стаљин је чудовиште» (Дневници, Београд, 19. октобар 1939. године), као и да «на лицу Хитлера има нечег непријатног»: «То није надахнуто лице. То није лице Наполеона или Цезара. То је нешто друго, равно и зло. Наравно, то још не значи да је он због тога мање генијалан. Не, он је генијалан човек. Безусловно. Ја се пред њим клањам, као пред генијем непријатеља демократске змије или демократског разврата, али се не приклањам. Када уништи Стаљина, е тада ћу се приклонити пред њим, тј. приклонио бих се

<...> јер због мог ужаса томе већ нећу бити сведок» (Дневници, Београд, 2. август 1940. године). Уз то се у Ракитину пробудила стара мржња према «свим тим издајничким Французима и Енглезима» (Дневници, Београд, 6. јул 1940. године), па је прижељкивао њихов пораз у судару с Немачком. С великим закашњењем је признао своје заблуде: «Мислили смо да ће Хитлер да уништи бољшевице. Како смо погрешили глупо и неталентовано!» (Дневници, Нови Сад, 29. новембар 1950. године) и одао признање СССР-у због ратних страдања: «Боже, какве ужасе је преживљавао Лењинград за време немачке окупације и како се херојски држао, спасавајући гладне бољшевице» (Дневници, Нови Сад, 30. новембар 1950. године).

Због мржње према бољшевицима злурадо се обрадовао на вест о смртном рањавању Лава Троцког: «И ако би цркао, ја према том подлацу и злотвору немам сажалења. Каква срамота што га својевремено нико од Руса није убио. Али ти наши политичари су га већ одавно сматрали безопасним (Ксјуџин!)» (Дневници, Београд, 21. август 1940. године). Када је Троцки преминуо, Ракитин је додао: «Ето, биће кога нико никада неће памтити по добру. Ни бољшевици, ни емиграција, ни социјалисти, ни комунисти. Способан злочинац. Завршио је како је и заслужио. Није чак био достојан ни метка или ножа, судбина му је предодредила оружје радника – чекић, који му је смрскао његову одвратну ђаволску лобању» (Дневници, Београд, 22. август 1940. године).

На почетку Другог светског рата је правилно проценио будућу политичку оријентацију Југославије: «Страхујем да ће овде да плане комунизам. Тада смо пропали» (Дневници, Београд, 22. април 1941. године).²¹⁴ После рата учовао је одређене модификације политичког система у СССР-у: «Бољшевизам се тамо још више устоличио стихијски у уметности, у животу, у позоришту и у књижевности. То није пређашњи социјализам, не, то је бољшевизам, строга партијност, прецизна, шлифована и кристализована после рата» (Дневници, Нови Сад, 19. септембар 1949. године).

Ракитин је био и сведок сукоба социјалистичке Југославије и СССР-а из 1948. године, у коме је суздржано стао на страну своје друге домовине: «Иако се према мени овде односе као према посинку, али мени се чини да мала Југославија

²¹⁴ Цитирано према Алексеј Арсењев, *Ракитин међу руским емигрантима*, стр. 72.

није крива пред огромним Совјетским Савезом. Заправо то је све питање личности и личне мржње» (Дневници, Нови Сад, 25. септембар 1949. године). Наводе совјетских савезника да је у Југославији владао фашизам је оценио као лаж, али је у одбрани Југославије показао и дозу сарказма: «Овдашњи комунисти се у новинама правдају пред нападима Совјета који окривљују наше да овде нема социјализма, већ је, напротив, фашизам. Ја на својој кожи и души знам, видим и осећам: „Да ли постоји овде комунизам? Да, постоји, и то још какав!“, одговорио бих ја нападачима. Скоро месец дана у мензи једемо стару говедину. Хране све горе и горе» (Дневници, Нови Сад, 1. и 16. октобар 1949. године).

У сукобу две стране га је највише интересовао третман руских емиграната: «Сада смо сазнали о репресији према Русима који су у Београду примили совјетско држављанство и сада су прогнани из Југославије. Од мојих познатика таквих је двоје, [филолог, песник и преводацац Иља Николајевич – Т. Ж.] Голенишчев-Кутузов, талентован и образован човек, али као личност слаб за своју каријеру, коју би он могао да изгради на основу својих знања и без авантура. Други је уметник [Ђорђе] Лобачев, способан човек, али ситан авантуриста» (Дневници, Нови Сад, 5. август 1949. године).

Следећи запис на ту тему је настао крајем године: «Данас сам прочитао у „Политици“ о почетку великог процеса у Сарајеву, где суде руским емигрантима, совјетским држављанима, за шпијунажу и издају. Чуо сам за то и раније, али нисам придавао значај. Ухапсили су [свештеника – Т. Ж.] Владислава Некљудова. Данас сам из новина сазнао да се обесио у затвору, оставивши писмо. На суду ће да одговарају и други свештеници. Какав ужас! Каква саблазан за вернике. Свештеник – верник да се обеси. Совјети су чудовишта у својим делима» (Дневници, Нови Сад, 2. децембар 1949. године). После два дана је са Загородњуком коментарисао случај Некљудова и почео да изражава сумњу да се «сам обесио»: «Кажу да се у затвору држао мушки, певао је молитве. Ко зна истину – нико! Али некако хоћу да га оправдам» (Дневници, Нови Сад, 2. децембар 1949. године).

Иако се до краја живота није помирио с чињеницом да Русијом владају болшевици, знао је да призна да су совјети у појединим областима постигли успехе: «Како ја волим моју Русију. За мене је довољно и то што је она васкрсла.

Другачије, али је васкрсла. Погинуо је наш живот, али да ли је то важно? Ми смо били створени да изгинемо и све ће то доћи на своје место без нас. Можда ће нас за сто година поменути добром речју» (Дневници, Нови Сад, 22. фебруар 1950. године).

Поред већ наведених коментара о Србији и Србима у контексту његовог незадовољства положајем у позоришту, Ракитин је начинио још неколико осврта на ситуацију у друштву и културну средину. Као и претходни, и они нису били повољни: «Једно је сигурно, нико од српских чиновника, становника, државника не мисли о држави, само мисле како да поједу један другог, како би добили следећу класу и како да догурају до година за пензију. Све се то овде дешава као борба личности, самољубља и интереса... Сви копају, мрзе, подлежу и гуше. Није цабе овде тако распрострањено то име Душан [игра речи – «душить» = «давити» - Т. Ж.] (Дневници, Београд, 1. август 1940. године). То је доводио у везу и са закључком да у Србији «кућа није светиња, него улица. Обичаји и карактери овде су позајмљени из Аустрије, Турске и Мађарске. Вековима се не може на то привићи, исто као и на народну музику која је тако страшна, као пила која гули камен или стакло. Дивљаштво и дивљаци» (Дневници, Београд, 29. јул 1940. године).

Ракитин је Грке с којима је долазио у додир током боравка у Истанбулу називао «поганим народом»: «Ми сад живимо код веома богатих Грка, треба да се види до ког степена је то безукусан и некултуран народ. На зидовима висе такве слике какве не би обесила наша руска куварица у својој кухињи. Ужас каква грозота унаоколо» (Дневници, Константинопољ, 3. јул 1920. година). Због неприлика које је имао приликом обезбеђивања егзистенције у првим месецима емиграције, записао је: «Осећам такав бес, мржњу дивљачку, страшну према грчком народу. То је јаче од мене» (Дневници, Константинопољ, 1. август 1920. године). На то се надовезује и коментар о животу у Истанбулу уопште: «Не, све је то проклети интернационални Константинопољ, где још од времена Византије није било националне културе, у чему је посебно и била скривена погибија те империје – овде је и сам ваздух отрован грехом буђи. Та буђ душевна прелази са већ сасвим болесних Грка на опустошене и несрећне Русе и трује све унаоколо» (Дневници, Константинопољ, 12. август 1920. године).

За Чехе је писао да се, и поред тога што су Словени, потпуно разликују од Руса: «Понекад у разговору излети нека словенска реч, али мелодија говора, његов карактер, тип лица, манири – све је то тако далеко од нас. Па и од Срба... Хрвати су за њих некакве аристократе» (Дневници, Малинска, 14. јул 1928. године).

Током боравка у Бесарабији је стекао утисак да су «Молдавци глуп, прљав, суров, лењ, пијан народ. Најблагодарније упориште за бољшевизам. А Бесарабија ћути. Совјетски филмови се пуштају по целој Румунији, а руске књиге или „беле“ новине су свуда забрањене» (Писма из Бесарабије, 1939. године). За Пољаке је писао да су «одвратна нација» (Дневници, Београд, 27. новембар 1939. године), а за Црногорце да су «глуп и покварен квазихеројски народ», «крајњи отпаци словенства» и «паразити» (Дневници, Београд, 20. фебруар 1940. године).

6. Записи о приватном животу

У Ракитиновим записима су местимично сачуване цртице о његовом приватном животу, што добија на значају ако се зна да је за окружење био доста затворен, те да његови сарадници нису могли да стекну богатија сведочанства о томе. У прилог таквом закључку је својевремено писао Мата Милошевић: «Чини ми се да сам Ракитина доста добро познавао, мада у његов ванпозоришни живот нико од нас није продро».²¹⁵

Ракитин је оставио мало сведочанстава о раном детињству, за које се, судећи према његовим рукописима, може закључити да је било срећно и безбрижно, за разлику од потоњег живота у емиграцији. Посебно се радо сећао времена проведеног у Козељску, када «није волео да чита, него је терао друге», пре свега мајку Лидију, која му је читала стихове, док је отац Лав Алексејевич Јоњин као тужилац, односно судски истражитељ «морао много да путује због случајева и држао је пар коња». У сећање му се урезала и срећа коју је осетио када је за Божић²¹⁶ добио бицикл, као и то што је тада одиграо своју прву «главну улогу», носећи кандило за молебан који је о том празнику служио ђакон (Успомене, август-септембар 1933. година). Запамтио је и како је желео да постане астроном, те да је у новинама читао о звездама и небеским телима, као и да му је машта била необично развијена, док му је мањкао дар за математику (Белешке, Нови Сад, сезона 1948/1949). На период ране младости оставио је и кратко сећање на «тешке гимназијске дане у Иркутску» како се једном приликом показао «што није послушао оца и што се није одлучио да иде у свештенике, тада се љутио на оца, а сада би тако отишао»: «Како бих ревносно и топло служио Богу» (Дневници, Београд, 28. јул 1940. године).

Целокупна рукописна заоставштина посвећена каснијим периодима његовог приватног живота показује да су за ту његову димензију били најважнији односи с родитељима, братом Сергејем – Серјожом, супругом Јулијом – Љуљом и сином Никитом, при чему је, према његовом снажном осећају, од пресудног, чак судбоносног значаја била веза са супругом.

²¹⁵ Цитирано према Алексеј Арсењев, *Ракитин међу руским емигрантима*, стр. 8.

²¹⁶ Касније је тај догађај везивао за имендан, односно за Ђурђевдан (Дневници, Београд, 6. мај 1940. године).

Осим великог конфликта с оцем који се испрва оштро противио његовој одлуци да постане глумац, може се закључити да је Ракитинов однос с родитељима био хармоничан и испуњен највишим степеном синовљевске љубави, која је, како је старио, прерасла у безмерно обожавање, до те мере да их је сматрао својим небеским заштитницима. Такође, и братска љубав је код њега била веома изражена, иако је повремено имао размимоилажења у мишљењима са Сергејем поводом појединих животних питања, а најчешће у погледима на одређене историјске и политичке догађаје. Мада су деценије у емиграцији провели физички раздвојени, а у појединим периодима, нпр. због рата, и с дужим прекидима у контактима, до Ракитинове смрти су настојали да одржавају преписку. Осим тога, у јесен 1940. године су покушали да обезбеде визу за долазак Сергеја у Београд, али се томе испречио рат у Европи. Управо како му се смрт приближавала, Ракитин је све наглашеније патио због раздвојености од брата, молећи се да пред крај живота бар мало времена поново проведу заједно, што се ипак није догодило.²¹⁷

Као преломни догађај у животу је означио женидбу с Јулијом Валентиновном Шацки 1915. године. У обиљу сложених односа које је имао с другим људима, Ракитинов однос са супругом је до те мере био компликован, с разнородним и промењивим емоцијама, у распону од искрене љубави, преко сажаљења и разочарења до одвратности и мржње, понекад толико изражених да су попримале екстремне, па и нездраве форме, да је готово немогуће дати њихову једнозначну оцену. Ипак, анализа записа насталих у размаку већем од тридесет година показује да су њиховим браком доминирале обострано негативне емоције и да је женидбу с Јулијом Валентиновном сматрао кобном и највећом животном грешком. Да би се могло представити колики је значај Ракитин придавао тој болној теми, треба имати у виду да се у његовим дневницима налази на стотине таквих коментара, али да су за овај део рада изабрани само поједини, који најбоље илуструју њихов однос.

Основни разлог за негативан Ракитинов однос према жени било је њено неморално понашање и бројне афере с разним поклоницима, започете већ на

²¹⁷ Часопис «Наша земља» из Буенос Ајреса је објавио да је Сергеј Љвович Јоњин преминуо средином маја 1971. године (http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450 – приступљено 10. април 2018. године).

меденом месецу у Фиренци, где га је, наводно, преварила с газдом хотела Порта Роса (Дневници, Београд, 25. новембар 1931. године). На записе те садржине се наилази одмах по њиховом приспећу на територију Турске без сина, који је требало касније да допутује с Јулијином породицом. После неколико белешки у којима јој је изражавао захвалност јер их је обоје издржавала радом у ресторанима (Дневници, Константинопољ, 15. јун и 5. јул 1920. године), започеле су константне свађе и «паклене сцене» због Јулијиног честог одсуствовања од куће и његових сумњи у њену верност (Дневници, Константинопољ, 26. јун и 11. јул 1920. године). Такве сцене су се понављале и у наредним месецима: «Љуља не може да остане са мном код куће. Ресторан ју је потпуно упропастио. Истргао је из ње тај последњи садржај који је имала, оставивши чист женски баналан принцип. Лак успех, страст према јефтином, лакоком успеху и потпуно одсуство породичног кутка, који може да се направи чак и у овим ужасним константинопољским условима и који је потребан рањеној души као што је моја» (Дневници, Константинопољ, 13. август 1920. године). На врхунцу њихових свађа, супруга је отишла од куће с намером да га трајно напусти (Дневници, Константинопољ, 31. август, 11. септембар 1920. године), због чега је био депресиван и патио: «Лежим, мучно, само мислим. Где је моја обожавана девојка. На тренутак излази на сцену старо Јоњинско лудило: Зашто је све започињала када је сама крива за све, али то само на моменте, а пре свега тупо очајање» (Дневници, Константинопољ, 12. септембар 1920. година). Поновни сусрет после неколико дана и помирење су унели краткотрајну промену у њихов живот: «Срео Љуљу на улици. Опет срећа, опет небо, опет живот, опет осећам сунце... живим... Господе, каква срећа што нисам умро. Она је поред мене, некако тиха, загонетна. Очигледно је и она много пропатила. Идемо заједно у продавницу да јој купимо ципеле, парфем. Као деца, хоћу да јој удовољим» (Дневници, Константинопољ, 14. септембар 1920. године). Недуго потом је опет дошло до преокрета: «Мислим да сам сам на свету <...> Нема ни Љуље, која је овде са мном, али која ме не воли, то је јасно» (Дневници, Константинопољ, 6. октобар 1920. године).

Брачне недаће су се наставиле и по доласку у Србију, где се Јулија Ракитина, према дневнику њеног супруга, одавала неморалу, расипништву и конзумирању алкохола и кокаина (Дневници, Малинска, 1. август 1928. године).

Наводно га је женина болест, изазвана кокаином, у једном периоду живота одвратила да напусти Србију (Дневници, Београд, 17. јануар 1931. године). Тада је покушао да упореди њихове особине личности: «Ми смо потпуно различите природе с недостацима који су слични. Плаховитост и увредљивост. Али зато сам ја дубљи од ње. Она је празнија. Ја не подносим лажи, чак и ако су на спасење. Она често томе прибегава, што мене доводи до лудила» (Дневници, Београд, 8. јануар 1931. године).

Ракитина је посебно погодила афера коју је Јулија имала са Алексејем Ксјуњиним, нарочито што је то постала тзв. јавна тајна. Између осталог, једном приликом је добио анонимно писмо с исечком из српских новина где је било подвучено неколико редака да жена која vara свог мужа и љубавника обмањује и саму себе. Био је убеђен да је пошиљалац била Ксјуњина супруга (Дневници, Београд, 27. фебруар 1931. године). Много година касније је закључио да то што је Јулија у једном периоду намеравала да га напусти и оде код Ксјуњина заправо био његов спас: «И ја бих или преживео њен одлазак или бих већ умро, али би она увидела истину живота с тим подлим сплеткарошем наше породице. То је био велики гад». Такође, подозревао је да је Јулија била прави разлог због кога је Ксјуњин 1938. године починио самоубиство (Дневници, Београд, 16. јануар 1940. године).

Поред неморалних испада, Ракитин је жени замерао нерационално трошење новца и склоност да му не говори истину: «Љуља опет нешто лаже због новца. Одатле све и проистиче. Ништа јој не верујем и скандали и свађе су неминовни. Каква би срећа била када би само говорила истину, али то је немогуће. Опет ће бити и беспарица, глад и пакао у кући» (Дневници, Београд, 7. октобар 1939. године). На ту њену особину се вратио и у новосадским дневницима: «Ново огорчење. Отворили смо данас сандук с нашим фотографијама и сликама. Тамо су биле и драгоцености као што је слика Алберта Бенуа. Ту „Марину“ ми је поклонила Софија²¹⁸ Албертоновна Черепњина, ћерка Алберта Бенуа, за режију опере њеног мужа, мог пријатеља Н[иколаја]. Н[иколајевича]. Черепњина. Нестала је и слика [Леонида Михајловича] Браиловског, његов поклон, нестало је и поклон Жедринског, његова слика „Барон

²¹⁸ Ракитин је овде погрешно, име јој је било Марија Албертоновна Черепњина.

Мизенхаузен путује у Петербург“. Нестао је и златан рам с портретом Љуље. Она каже да је то украдено, али могуће је да је она све то продала у епохи безнађа и њеног алкохолисања» (Дневници, Нови Сад, 30. новембар 1949. године).

Када би се посвађали, обично због новца, једно другоме су упућивали тешке речи: «Она ме мрзи <...> Толико увреда, не само на моју главу, него и на моје покојне родитеље, на моју бедну, дивну мајку старицу» (Дневници, Београд, 16. октобар 1939. године). Као реакција на њене увреде уследиле би следеће Ракитинове речи о Јулији: «Несрећна, болесна, гола, живчана и лажљива» (Дневници, Београд, 14. новембар 1939. године). У том тону је после једног инцидента, када се потукао са супругом, сумирао четврт века њиховог брака: «Знам сву снагу њене мржње према мени, сву снагу презрења, коју јој је усадио Ксјуџин. Све ја разумем, и њену несрећну хистерију коју осећа према мени, али ја више не могу. Двадесет пет година хемијски сједињена два елемента која не могу да се сједине <...> Ми смо „поларни“ у свему, искључиво у карактеру, у свим погледима, у поступцима, у оцени добра и зла, у вери у Бога, у људима, у свему не само да смо отуђени, него и непријатељски настројени» (Дневници, Београд, 10. децембар 1939. године).

Сматрао је да је породица његове супруге имала негативан утицај на васпитање њиховог сина Никите, пре свега тако што су га размазили испуњавајући му различите жеље и прохтеве (Дневници, Београд, 30. август 1928. године). Касније је констатовао: «Никита је неуљудан, груб и немио. Не, нисам таквог сина желео» (Дневници, Београд, 3. јануар 1931. године) и да је постигао слаб успех у школи (Дневници, Београд, 10. март 1931. године). Никита је, на велико очево незадовољство, организовао комунистички кружок у гимназији, а почетком тридесетих година се преселио у Париз, где је наставио школовање. После је отишао у Шпански грађански рат, а затим му се губи сваки траг.

Многе странице дневника Ракитин је посветио размишљањима како је дошло до тога да се између Никите и родитеља створи таква дистанца, која је у крајњем исходу довела до њихове породичне трагедије. Ракитин се често питао да ли је Никита жив, а наде су му подгревале гласине да је доспео у СССР. «Ни ја, ни матер нисмо у његовим очима били никакви ауторитети, а он према нама није имао ни најмањег поштовања. Његово обраћање нама је било крајње цинично.

Није нас слушао и није нам веровао. Истрошили смо се и морално и материјално. Захтевао је самосталност, али се та самосталност увек завршавала трагедијом. Ето, на пример, у причи с прстеном у Паризу, а овде у Београду с његовим безбројним дуговима и политичком страном његовог живота и рада. Сада је он самосталан. Он ће или да погине, или ће да се пробије међу људе. Молим Господа да ми помогне да преживим тај најстрашнији ударац у мом животу <...> Повремено и доста често ме мучи мисао да није Никита погинуо» (Дневници, Бесарабија, 17. јул 1939. године). Понекад би се у круговима руске емиграције у Београду пронео глас о томе да је Никита жив, као на пример када се разгласило да је тешко рањен и да је изгубио ногу у СССР-у (Дневници, Београд, 6. октобар 1939. године) или да је у Америци прештампан текст о Београду руског новинара Ракитина из листа «Вечерња Москва», алудирајући на Никиту (Дневници, Београд, 9. септембар 1940. године).

Поред белешки о односима с породицом, у Ракитиновим записима о приватном животу доминира највећи степен носталгије према Русији и с њом повезана тескоба живота у емиграцији. То осећање је сликовито објаснио у дневнику вођеном током боравка у некадашњој Бесарабији: «У суштини ја немам дом, имам страни пасош и стару напаћену душу. Ето и други су потпомогли мој долазак овамо да бих издалека осетио мој драги дом, да видим моју отаџбину, макар њену границу, одакле је на мене стављена забрана и до смрти неразјашена тајна. И како болно одзвања у мени девиза нашег овдашњег домаћина – спахије: „Даље од Дњестра“. А мене, напротив, тако вуче према Дњестру, да удахнем, да се у последњим данима напуним тим задњестровским ваздухом, макар и отровним, али својим, руским, матерњим, драгоценим, мада у суштини, говорећи међу нама, ово више није руска земља <...> Ево је, ево руске границе! Света Русијо...отаџбино, твој сам! Само уместо свете, оно тамо је сада Русија, ипак много грешна, мада је због тога она још светија и дража, али не гледам је победоносно, већ смирено, шапћући... збогом, отаџбино моја, опрости <...> Бесарабијо, иако си и румунска, захвалан сам ти што сам у теби видео још сенку старе Русије и видео не у сну, него на јави. Сенке од Русије досежу надалеко и надуго. И ја сам имао ту срећу пред смрт да се огрејем под руским сунцем и

одморим у руском хладу. Како је било лепо!!! Како топло и пријатно!» (Писма из Бесарабије, 1939. године).

Из перспективе прогнаника је сетно размишљао о дубини руске душе и огромној руској култури коју Европа, према његовом мишљењу није разумела, док је руска емиграција у Београду изгубила «ту руску душу» (Дневници, Београд, 10. јул 1940. године). Често је поредио живот у СССР-у и емиграцији: «Тако бих хтео у Русију, можда бих се и разочарао. Тамо је све туђе. Али какво је мучење тако патити без отаџбине и без идеје, зато што је сада идеја нашег изгнанства потпуно нестала, растворила се. Све то што се чинило идејно свето у нашој емиграцији, сада не представља никакву вредност. О чему се ради? Да ли су се променили бољшевици – нипошто не. Да ли смо се ми променили? Јесмо! Још више смо осиромашили, још више се разочарали, још више искварили» (Дневници, Београд, 18. јул 1940. године).

Повремене Ракитинове белешке о детаљима из приватног живота садрже и интроспективне коментаре о личним особинама и осећањима које је успевао да уочи и покушао да објасни. У тим записима је понекад признавао да и сам носи део кривице за оно што му се догађало, описујући себе као поносног, самољубивог и увредљивог човека, док су га други доживљавали као мрачног, неурастеничног и хистеричног (Дневници, Београд, 10. и 13. фебруар 1931. године). Веровао је да су његови чести здравствени проблеми били Божија казна за грехе, закључивши: «Од којих је највећи тај што сам био непоштен, груб и суров према мојим родитељима. Увек сам се приклањао пред јаком вољом и никада је нисам имао. Мислио сам да имам јак карактер, а у ствари ни тога није било <...> Моја доброта је увек била тренутна, а злоба дуга. Пориви су ми били благородни, а да урадим нешто исправно никад нисам умео» (Дневници, Београд, 2. децембар 1931. године). Истим поводом је констатовао: «Здравље сам нарушио, карактер сам расипао на ситна неразумевања, свађе, увреде, питања ситног самољубља, стрпљење – нисам умео себе да научим систематичном раду, ја сам лењ, лењ и не могу да саберем своје мисли, да их задржим на једном и да изведем из њих закључак, био он и лош, али ипак закључак. Никада нисам контемплативан. Никада нисам давао одговор на себи постављена питања. Увек су остајала нерешена» (Дневници, Београд, 22. децембар 1931. године).

Неколико сачуваних реченица сведочи да је једна од Ракитинових особина била и завист према туђем успеху или срећи: «Треба да добијем групу, тј. групу чиновника-почетника. То је зато што сам се тако дуго супротстављао да мењам своје руско држављанство и десет година сам био под уговором и то време ми није признато у служби. У то време када је професорима универзитета призната и служба у Русији и они живе овде боље више од хиљаду пута него што су та господа живела у Русији. Сви они имају своје виле, викендице, куће, за њих је све то урадио Белић, а мене је укопао Момчило Милошевић, који је тада био помоћник министра. Нека је проклет за велико незаслужено зло које ми је нанео» (Дневници, Београд, 30. новембар 1939. године). Исту особину је показао и према пријатељу Офросимову: «Како је само задовољан породичним животом и љубављу његове жене. Радујем се због њега од свег срца. Али ме обузима завист, не зато што је он срећан, него што још може да пише, ствара. А ја више ништа не могу» (Дневници, Београд, 29. децембар 1939. године).

У духовној сфери Ракитиновог бића важно место је заузимао однос према религији. Иако је повремено показивао да верује у окултизам и занимао се за такву литературу (Дневници, Београд, 9. мај 1940. године), заправо је био дубоко утемељен у православљу и посвећен одласцима у цркву и молитви: «Јутарња молитва ми помаже, приметим то, спокојнији сам. Умна молитва значи много. Она околу ствара благоугодну атмосферу» (Дневници, Београд, 1. септембар 1940. године). Однос према вери је можда најбоље дефинисао у следећем запису: «Љуља ме исмева у мојим молитвама Исусу Христу у созерцанију. Када ми је било тешко због Никите, седео сам и писао, измишљао сам себи спиритуалне сеансе. Веровао сам у то да ће неко од мојих рођених покојника да се одазове и да ми помогне у томе где су људске силе биле немоћне. Веровао сам, наравно, то је било наивно и бесмислено. Можда је то било само гледиште, али Љуља је почела да се издаје за надарени медијумски таленат, ми смо правили сеансе и она ме је лагала да је писала у трансу и да је то писао неко од њених покојних. И ја сам веровао. Веровао сам да ћемо да одемо у Париз да се видимо с Никитом. Али после, после... После се све открило. Крах, разочарење је било ужасно! То је била тужна појава. Тражио сам Бога. Глупо, грешно. Тражио сам помоћ својој немоћи. То је требало схватити. Сада немам ништа осим вере коју ми је оставио отац.

Сећам се његовог завета, Бог и Русија. И нисам га издао» (Дневници, Београд, 3. септембар 1940. године).

Када је реч о психофизичким особинама, између осталог је приметио да је већ у раним четрдесетим годинама био веома расејан: «Каква ужасна ствар расејаност: заборављам све, и цигарете, и шибице, и штап, и марамице. Моја расејаност је или од пренапрегнутог размишљања о некаквом предмету, који ме мучи и не да мира, или од помрачења или, једноставно, од растрзаности, од одсуства ритма. Не завршавам ни мисао, ни процес (разговор или радњу, или не завршавам педантно писма, а пред крај почињем да брљам и некуд да журим). То је крупан недостатак. И Никита га већ има» (Дневници, Београд, 23. мај 1924. године).

Како је старио, све је више код себе увиђао склоност ка прекомерном причању: «Када ми се укаже могућност да с неким попричам, причам, причам, као навијен. Као Гајев из „Вишњика“. Наравно, то је од моје душевне празнине. Нешто ме сврби у мени и тера ме да глупо брбљам... Ја сам тога свестан и остаје ми само да молим Бога да ме излечи од тог недостатка. То може да ме спасе» (Дневници, Нови Сад, 7. март 1950. године). Помишљао је и да је један од узрока то што је временом постајао све усамљенији, маргинализован и изолован од друштва: «То сам почео да осећам у Београду већ одавно, а сада и овде у Новом Саду још јаче то осећам. Потреба људског општења се осећа и у старости. Не мање него у младости. Не зато што је старост брбљива, него зато што си дужан да неком предаш, да оставиш својим искуством стечен и проверен капитал, а оставити немаш коме» (Дневници, Нови Сад, 8. јануар 1951. године).

Мада је и у млађим годинама често указивао да се не осећа добро и да неће дуго поживети, од почетка 1951. године је постало очигледно да га напушта снага, због чега је покушавао да се припреми и помири с неминовним одласком: «Осећам се уморно. Ако почнем да се одмарам, крену да ме муче црне мисли, сумње и ишчекивање скорог краја. Отићи хришћански или завршити живот на проби, радећи, изненада без болести» (Дневници, Нови Сад, 18. фебруар 1951. године). Утисак пролазности се појачавао како му се приближавао 70. рођендан: «За три месеца пуним 70 година. Знам да сам душевни изрод, знам своје одвратне укусе и навике, али зар не могу мирно да одем у подземље гроба. Треба умети

живети, а ја бих додао и да треба умети и умрети и на време (што ја нисам урадио) по вољи Божијој. Сада је преда мном одлазак. Он кошта и сада, треба бити спреман сваки дан и час. Господе, помози ми!» (Дневници, Нови Сад, 3. март 1952. године).

Најбољи завршетак овог поглавља, који заокружује Ракитинов животни пут, је један од његових последњих дневничких записа: «У мени као и у сваком другом усађени су добро и зло и добро се бори у мени са злом и зло побеђује – то је уобичајена појава. Необично је то што тежим добру и тако желим добро. Прљавштину душе моје, прљавштину природе моје не подносим и то ми већ даје огромну наду за опрост у Божијој милости. Уморио сам се од својих мисли и о греху, и о покајању. Не бој се Господа ако га волиш. Он ће ти све опростити» (Дневници, Нови Сад, 2. јун 1952. године).

Закључак

Детаљна анализа изузетно обимне и садржајне рукописне заоставштине режисера Јурија Ракитина у потпуности је оправдала научни циљ истраживања, будући да је показала да ти рукописи представљају прворазредни извор података за проучавање најважнијих сфера живота и рада овог уметника, те да су послужили да већим делом потврде, у значајној мери прошире и у појединим важним сегментима промене досадашње виђење места и улоге Ракитина у историји наше културе.

Оно што такође може бити означено као значајно у проученим текстовима је чињеница да је Ракитин у њима показао највиши степен искренности и отворености, док је у текстовима које је објавио у домаћој и страниј штампи из разумљивих разлога у одређеној мери био суздржан, конвенционалан и дипломатичан, понекад склон да подилази савременицима и њиховим уметничким укусима.

Из његових дневничких и других записа се јасно види да је био изузетно амбициозна, сујетна, увредљива, емотивна, у појединим приликама и импулсивна особа, у високом степену критична према сопственом раду, али и према уметничким достигнућима и квалитетима редитеља, глумаца и других људи позоришта с којима је сарађивао. Дешавало се да износи изузетно оштре судове о људима и њиховим поступцима, догађајима и друштвеној стварности, али и да покаже одушевљење, ретко када је реч о позоришном стваралаштву, већ обично када би прочитао, према његовим мерилима, врхунско књижевно дело. При томе је, као интелектуалац с развијеним осећајем за правичност, настојао да у оба случаја, приликом изношења позитивних, али и негативних коментара, своје ставове поткрепи аргументима.

Неке од уобичајених карактеристика изражавања у форми вођења дневничких записа – висок степен искренности због свести да је реч о интимним текстовима скривеним од очију јавности, спремност да се без увијања и страха од евентуалних осуда читалаца каже оно за шта се мисли да је истина, ма колико сурова и непопуларна била, отвореност и непосредност у изразу – присутни су и представљају посебан квалитет Ракитинових записа. У њима се све саопштава

директно, понекад живописним стилем који не тежи да буде на академском нивоу и друштвено прихватљив, па није лишен чак ни псовки и других речи које се не очекују од представника културне елите.

Још је важније да у тим дневницима нема аутоцензуре и калкулисања присутног у стручним и пригодним текстовима које је Ракитин у тим годинама објављивао у домаћој и иностраној периодици и штампи. Напротив, компаративном анализом дневника и публикованих текстова јасно се уочавају разлике у ставовима које се крећу у распону од нијансирања па до дијаметралних супротности, што указује да је свако тумачење Ракитиновог односа према српском театру без пажљивог проучавања његових дневника у најмању руку непотпуно, а у одређеним аспектима се може испоставити и као потпуно погрешно.

Рукописи непобитно потврђују да су Ракитинова знања, стваралачка енергија, занос, емоције и амбиције били неподељено сконцентрисани у позоришту, те се за њега основано може рећи да је живео у позоришту и за позориште. Отуда и његово ишчекивање, некада изражено као бојазан, а некада као надање, да ће до последњег дана режирати и да ће преминути у току пробе. Такође, рукописи су омогућили да се, уз помоћ референтне литературе, у потпуности реконструише како је Ракитин у себи открио жељу и дар да постане позоришни редитељ, стасавајући под утицајем Станиславског, с чијим идејама о глуми и позоришту се упознао на самом извору, у МХТ-у. Такође, јасно се види да је Ракитинов главни уметнички узор и предмет дубоког поштовања био његов пријатељ Мејерхољд.

Бројни Ракитинови записи указују да је свој оригинални уметнички израз градио на оштром раскиду с детаљизирањем и робовањем тривијалностима који гледаоцима одузимају машту и могућност да сами доцртају и својом уобразиљом допуне комад. У том контексту су од посебне важности Ракитинови текстови о непосредном раду с глумцима, из којих се уочава да је од учесника у представама захтевао дисциплинованост у погледу долазака на пробе, а страст као јединство физичког и психичког напрезања воље у самој глуми на сцени. Сараднике је позивао да буду маштовити, динамични духовно и физички, флексибилни и довитљиви у преношењу утисака публици, а себи је поставио задатак, како

видимо у његовим рукописима, да сваку улогу приближи глумцу, а не глумца улози, што је уједно и био темељ његове концепције позоришног стваралаштва.

Међу великим бројем записа у којима објашњава свој однос према позоришту, за закључак смо сачували један који то можда и најбоље дочарава: «Чехов – у «Галебу» [Петар Николајевич] Сорин каже: „Без позоришта се не сме!“ Тако се и код мене испоставило за цео живот. Позориште је заузело цео хоризонт мог живота, моје љубави. Цео смисао мог постојања и за мене се испоставило да је највећа срећа осетити да си Ти неко у том огромном храму лире, у позоришту. Понос и срећа и велика вера у своју свету предодређеност, а затим сам схватио да је све то била самообмана, да је позориште било не више од дрвета под које сам се склонио, оно ме је склонило, али ми срећу није дало, отровало ме је, али ме није нахранило. Обмануло ме је. То није разочарење у позориште, него разочарење у себе. Савремено позориште је глупост, а овде у Југославији разврат и клозет. Уствари, позориште је будућност, а не садашњост. У будућности ће оно бити другачије или ће да ишчезне и иструли у легендама као и моје време у Русији» (Дневници, Београд, 30. мај 1940. године).

Део научних сазнања који мора бити темељно преобликован у складу с новим подацима добијеним анализом рукописа превасходно се односи на Ракитинове ставове о српским глумцима, редитељима и позоришној уметности уопште. Наиме, у дисертацији је наведено обиље примера из којих се види претежно критички, а неретко и ниподаштавајући однос према том питању, док се у литератури презентује другачија слика, настала првенствено као резултат позивања на његове јавно публиковане текстове и успомене других позоришних људи на сарадњу с Ракитином, објављиваних обично у пригодним приликама, када је из учтивости или због недовољних знања много тога прећуткивано или романсирано.

Када је реч о Ракитиновом раду у позоришту, треба напоменути и оно што недостаје у рукописима, а што би било значајно за свеобухватније и дубље проучавање тог рада. Пре свега треба истаћи да су у веома малој мери заступљени описи и лични доживљаји сопственог режисерског поступка, као и детаљније и опширније оцене успеха или неуспеха појединих представа, те реакција публике, критике и колега. Ти сегменти се налазе у очигледној несразмери с обимним

записима посвећеним припремама представа, који, с друге стране, имају другу врсту недостатка – у погледу објективности, јер је у њима готово без изузетка потенцирао проблеме и до последњег дана пред премијеру наводио на закључак да ће комад бити неуспешан, да би записи сачињени на дан представе или неколико дана касније показали супротан, обично позитиван исход. У том смислу, пошто је извесно да је Ракитин био веома сујевѣран, иако звучи потпуно ненаучно, не треба одбацити као једно од објашњења и могућност да је намерно инсистирао на потенцијалном негативном развоју ситуације како не би «баксузирао», односно «урекао» свој рад.

Без сагледавања Ракитинове рукописне заоставштине у свој њеној пуноћи не би се ни у грубим оквирима могла правилно сагледати једна од најважнијих димензија његовог живота у Србији, а то је лични однос према земљи која му је пружила гостопримство и према њеном народу. У питању је тема чија је садржина неповољна по обе стране, али основни постулат науке је да тежи истини, ма колико она била непријатна. Као што се види из многих цитата наведених у раду, тај однос је био крајње негативан, што се свакако мора узети у обзир и приликом коначног вредновања Ракитиновог рада у Србији. У истом циљу су битни и Ракитинови коментари о другим руским емигрантима, такође превасходно критички, јер то, уз потребну дозу опреза због субјективизма, обогаћује слику о тој теми значајној како за историју оба народа, тако и за њихове међусобне односе током историје.

Ракитинови сарадници су у својим мемоарским делима сведочили да је по питању приватног живота био веома суздржан, те се о томе веома мало зна у домаћој науци. Стога треба нагласити да управо та димензија његовог живота може бити детаљно и правилно сагледана на основу постојећих рукописа. При томе није циљ задирање у интиму, већ покушај да се објасни колики је утицај приватни живот вршио на његово стваралаштво и погледе на свет, а код Ракитина је то заиста било изузетно узрочно-последично повезано. Примера ради, безмало сваки пут када би се посвађао са супругом почињао је да преиспитује исправност одлуке да емигрира у Србију, а затим и да упоређује сопствени живот и културну средину у две домовине, првој по рођењу, а другој по избору, при чему је без

изузетка побеђивала носталгија за Русијом, а Србија и Срби били изложени критикама, погрдама, па и псовкама.

Такође, захваљујући рукописима Ракитин се открива као изузетно религиозна, морална и осетљива особа, привржена успомени на родитеље, разочарана у супругу због њеног неморалног начина живота и тешко депресивна због тога што му је син јединац нестао без трага. Закључује се и да је често показивао знаке хипохондрије и изражен страх од смрти, те да је био незадовољан својим материјалним положајем, будући да се његова породица често налазила у немаштини. У политичком смислу се приказује као доследни присталица руске монархистичке идеје, до крајности негативно оријентисане према бољшевицима који су преузели власт у његовој отаџбини, за којом је чезнуо, због чега је у великом броју записа насталих у различитим временским периодима показивао да се налазио у дилеми да ли је погрешио зато што, макар и по цену живота, није остао у Петрограду.

На основу ових закључних разматрања може се формулисати теза да потпуно проучени Ракитинови рукописи бацају једно другачије светло на његов живот и дело, на коме се он показује као мање допадљива и позитивна личност, али његова биографија зато постаје садржајнија, богатија и, што је са становишта науке најважније, веродостојнија.

ЛИТЕРАТУРА

Извори и грађа:

1. Ракитин Јуриј, Без наслова. Ненасловњен Ракитинов текст о Станиславском, 1935. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
2. Ракитин Јуриј, «О критици и Станиславском» (недатирано), Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
3. Ракитин Јуриј, Без наслова. Текст о Гогољу (недатирано), Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
4. Ракитин Јуриј, Без наслова. Текст о Чехову (недатирано), Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
5. Ракитин Јуриј, Дневници – Константинопољ, 1920. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
6. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1924. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
7. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1925. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
8. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1928. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
9. Ракитин Јуриј, Дневници – Малинск, 1928. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
10. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1931. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
11. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1932. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
12. Ракитин Јуриј, Успомене, 1933. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
13. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1934. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
14. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1935. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.

15. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1936. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
16. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1937. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
17. Ракитин Јуриј, Дневници – Бесарабија, 1939. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
18. Ракитин Јуриј, Писма из Бесарабије, 1939. године, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
19. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1939. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
20. Ракитин Јуриј, Дневници – Београд, 1940. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
21. Ракитин Јуриј, Бележница за 1945/1946. годину, Београд, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
22. Ракитин Јуриј, Белешке «Вуци и овце», Нови Сад, 1948. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
23. Ракитин Јуриј, Белешке, Нови Сад, сезона 1948/1949, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
24. Ракитин Јуриј, Дневници – Нови Сад, 1949. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
25. Ракитин Јуриј, Дневници – Вршац, 1949. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
26. Ракитин Јуриј, Дневници – Нови Сад, 1950. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
27. Ракитин Јуриј, Дневници – Нови Сад, 1951. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.
28. Ракитин Јуриј, Дневници – Нови Сад, 1952. година, Позоришни музеј Војводине. Фонд Ј. Љ. Ракитина.

Монографије и чланци:

29. Ан. «Београдско Академско позориште». *Comoedia*, год. I, бр. 3 (1923), Београд

30. Ан. «Вести из куће». *Српска сцена*, бр. 3 (1942), Београд
31. Ан. «Вести из куће». *Српска сцена*, бр. 17 (1942), Београд
32. Ан. «Вести из куће» *Српска сцена*, бр. 3 (1943), Београд
33. Ан. «Глумачко-балетска школа у Београду». *Comoedia*, бр. 41 (1925/26), Београд
34. Ан. «Један позоришни уметник». *Српска сцена*, бр. 18 (1943), Београд
35. Ан. «Пред премијеру комада «Зојкин стан» – Булгаков на нашој позорници». *Позориште*, бр. 18 (1934), Београд
36. Ан. «Премијере и репризе». *Српска сцена*, бр. 5 (1943), Београд
37. Ан. «Премијере, обнове, репризе – драма». *Српска сцена*, бр. 11 (1942), Београд
38. Ан. «Промена Управе београдског Народног Позоришта». *Comoedia*, бр. 13 (1924/25), Београд
39. Ан. «Успех Маршановог «Балтазара» и код публике и код критике». *Позориште*, бр. 5 (1931), Београд
40. Ан. «Успела премијера Девалове 'Госпођице'», *Позориште*, бр. 22 (1932/1933), Београд
41. Арсенъев Алексей. «Ракитин в Константинополе (апрель – декабрь 1920 г.)». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
42. Арсењев Алексеј. «Ракитин међу руским емигрантима». *Маестро – Јуриј Љвович Ракитин*, Бернар, Београд, 2015.
43. Арсенъев Алексей. *У излучины Дуная: очерки жизни и деятельности русских в Новом Саду*. Русский путь, Москва, 1999.
44. Бањац Мира. «Мој учитељ глуме». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
45. *Белоемиграција у Југославији, Т. 1-2*. Институт за савремену историју, Београд, 2006.
46. Буњак Петар. *Пољска драма на српским сценама (1864-1941)*. Сема, Београд, 2015.

47. Вагапова Наталия. «Счастливые московские годы Юрия Ракитина», *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
48. *Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний*. Всероссийское театральное общество, Москва, 1967.
49. Галанина Юулия. «Ю. Л. Ракитин и В. Э. Мейерхольд». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
50. Дотлић Лука. *Из нашег позоришта старог*. Српско народно позориште, Нови Сад, 1982.
51. Ђурић Остоја. *Руска литерарна Србија 1920-1941*. Дечје новине, Горњи Милановац, Српски фонд словенске писмености и словенских култура, Београд, 1990.
52. Живановић Ђорђе. «Фредро у Народном позоришту у Београду». *Филолошки преглед*, I-IV (1969), Београд
53. Здравковић Милован. *Позоришни речник*. Завод за уџбенике, Београд, 2013.
54. Иванов Владислав. «Переписка Юрия Ракитина и Николая Евреинова как биографический источник». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
55. Исмагулова Тамара. «Петербургский эпизод жизни и творчества Юрия Ракитина». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
56. *История российско-японских отношений. XVIII – начало XXI века*. Аспект-пресс, Москва, 2015.
57. Ичин Корнелия. «'Самое главное' Н. Евреинова в постановке Ю. Ракитина». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
58. Јовановић Зоран. «Написи Ј. Љ. Ракитина о позоришној уметности». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.

59. Јовановић Мирослав. *Досељавање руских избеглица у Краљевину СХС 1919-1924*. Стубови културе, Београд, 1996.
60. Јовановић Никола. «Редитељ у Београду, г. Ракитин». *Comœdia*, бр. 38 (1925/26), Београд
61. *Jugoslovensko dramsko pozorište: vizuelni identitet 1948-2008*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2008.
62. К. Псеудоним. «Редитељ «Балзаминове женидбе», г. Јурије Ракитин, о Островском комаду, у ком је увежбао своје ђаке из Глумачко-балетске школе: пред представу у Мањежу». *Comœdia*, бр. 32 (1925/26), Београд
63. Казьмина Наталья. «'Античное приключение' русской сцены». *Вопросы театра*, бр. 1-2 (2009), Государственный институт искусствознания, Москва
64. Косик В. И.. «Русская культура в Хорватии, 1920–1930-е гг.». *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, бр. 1 (22/2015), Санкт-Петербург
65. Костић Страхиња. «Голстојев 'Живи леш' и Нушићева 'Госпођа министарка'», *Наша сцена*, бр. 41-42 (1952), Нови Сад
66. Лазић Радослав. «Ракитин – театарски естетичар». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
67. Лесковац Милена. *Јуриј Љвович Ракитин у Српском народном позоришту: каталог изложбе*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2003.
68. Лесковац Милена. *Ракитинове режије у Српском народном позоришту*. Нови Сад, Позоришни музеј Војводине, 2007.
69. Литаврина Марина. *Русский театральный Париж*. Алетейя, Санкт-Петербург, 2003.
70. Мајданац Боро. «Документа Архива Србије о Јурију Ракитину». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
71. Мајданац Боро. *Позориште у окупираној Србији: позоришна политика у Србији: 1941-1944*. Алтера, Београд, 2011.

72. Маренић Владимир. *Позоришно сликарство: сцена и костим*. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.
73. Марјановић Петар. «Контроверзе редитеља Јурија Љвовича Ракитина». *Руска емиграција у српској култури XX века, том 2*, Филолошки факултет, Београд, 1994.
74. Марјановић Петар. «Stevan Šalajić (1929-2002) ». *Teatron*, br. 119/120, god. XXVII (2002), Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd
75. Милићевић Огњенка. «На трагу који се памти: Јуриј Ракитин». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
76. Милошевић Александра. *Деса Дугалић (1897-1972)*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2003.
77. Milošević Mata. *Моје позориште*. Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd, 1984.
78. Мосусова Надежда. «Музички театар Јурија Љвовича Ракитина». *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
79. Мосусова Надежда. «Руска уметничка емиграција и музичко позориште у Југославији између два светска рата». *Руска емиграција у српској култури XX века, том 2*, Филолошки факултет, Београд, 1994..
80. *На страже России: десять лет Союза русских писателей и журналистов в Югославии 1925-1935*, Белград, 1935, стр. 36.
81. Немирович-Данченко Владимир. *Из прошлого*. Кукушка, Москва, 2003.
82. Нечаев В. П.. *В поисках минувшего: из жизни Русского зарубежья*. Книжница, Русский путь, Москва, 2011.
83. Николић Божидар. «Редитељски методи Ј. Љ. Ракитина». *Српска сцена*, бр. 18 (1943), Београд
84. Офросимов Юрий. «Пятнадцать лет на сербской сцене: Беседа с Ю . Л. Ракитиным». *Возрождение*, Париж, 1935.
85. Путник Јован. «Испитна представа класе Ј. Ракитина (Молијер 'Силом лекар', актовка 'Госпођица Фифи', Мопасан 'Оскар Меланије')». *Наша сцена*, 5/1951, бр. 13-14 (25-26/ 1951)

86. Радоњић Мирослав. «Маестров систем». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
87. Раев Марк. *Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919-1939*. Прогресс-Академия, Москва, 1994.
88. Ракитин Јуриј. «100 година Александринског театра. Успомене». *Позориште*, бр. 5 (1932), Београд
89. Ракитин Јуриј. «Дневник: април-март 1941». *Руски алманах*, год. XIX, бр. 15 (2010), Београд, Књижевно друштво «Писмо»
90. Ракитин Јуриј. *Дневниковые записи 1924-1937 годов*. Филологический факультет, Белград, 2018.
91. Ракитин Јуриј. «Једна успомена». *Comoedia*, бр. 15 (1924/25), Београд
92. Ракитин Јуриј. «К. С. Станиславски – успомене и сећања». *Српски књижевни гласник*, Нови Сад, књ. 54, бр. 8, 1938.
93. Ракитин Јуриј. «Машкарате испод купља» (интервју). *Comoedia*, година II, бр. 24 (1924), Београд
94. Ракитин Јуриј. «Писмо о Островском». *Comoedia*, бр. 33 (1925/26), Београд
95. Ракитин Јуриј. «Поводом премиере комада 'Не уби' Леонида Андрејева». *Comoedia*, бр. 7 (1924/25), Београд
96. Ракитин Јуриј. «Позоришни опити и идеје». *Мусао*, књ. XI, св. 3 (1923), Београд
97. Ракитин Јуриј. «Приблизити глумца улози или улогу глумцу». *Наша сцена*, бр. 9 (1950), Нови Сад
98. Ракитин Јуриј. «Редитељева исповест». *Српска сцена*, бр. 11-12 (1944), Београд
99. Ракитин Јуриј. «Српскоме глумцу». *Comoedia*, бр. 42 (1924/25), Београд
100. Ракитин Јуриј. «У одбрану 'Иванова'». *Comoedia*, бр. 16 (1924/25), Београд
101. Ракитин Јуриј. «У чему лежи тајна 'Великог Мутавка?'. I, *Comoedia*, бр. 26 (1925/26), Београд
102. Ракитин Јуриј. «У чему лежи тајна 'Великог Мутавка?'. II, *Comoedia*, бр. 27 (1925/26), Београд

- 103.Ракитин Јуриј. «У чему лежи тајна 'Великог Мутавка?'. III, *Comœdia*, бр. 28 (1925/26), Београд
- 104.Рапајић Светозар. «Педагошки рад Јурија Ракитина у Београду». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
- 105.*Руска емиграција у српској култури XX века, том 2*. Филолошки факултет, Београд, 1994.
- 106.*Русская эмиграция в Югославии*. Индрик, Москва, 1996.
- 107.*Русские в Сербии*. Весна инфо, Координационний совет российских соотечественников в Сербии, Белград, 2009.
- 108.*Ruski emigrant u Hrvatskoj između dva rata: Rubovi, memorija*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2006.
- 109.Световски Михаиловић Миодраг. «Премијера 'Скампола' на београдској позорници». *Comœdia*, година I, бр. 5 (1923), Београд
- 110.Стојковић Боривоје С.. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера), III том*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2016.
- 111.Стојковић Боривоје С.. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера), IV том*. Музеј позоришне уметности Србије, Београд, 2017.
- 112.Танин Сергей Юрьевич. *Русский Белград*. Вече, Москва, 2009.
- 113.Театрал, псевд. «Русское искусство в Королевстве СХС». *Русский Белград*, МГУ, Москва, 2008.
- 114.«Театрографија» (сакупио Алексеј Арсењев). *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
- 115.Теляковский В. А.. *Дневники директора Императорских театров 1901-1903*. Артист. Режиссер. Театр, Москва, 2002.
- 116.Толстой Лев Николаевич. *Полное собрание сочинений, Том 34*. Произведения 1900—1903 гг., Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1952.

117. Топић Сања. «Скица за Ракитином портрет у Народном позоришту у Београду 1921-1941. године». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
118. Тучинская Александра. «Между бунтом и смирением – Мейерхольд и Ракитин ставят 'Романтиков' Мережковского». *Јуриј Љвович Ракитин: живот, дело, сећања*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
119. Успенская Эниса. «Белградские режиссуры Юрия Ракитина пьес Мориса Метерлинка». *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
120. Firaunović Сана. «Воравак Јурија Љвовића Ракитина у Шарцу: његов рад у шабачком Народном позоришту у сезони 1946/47». *Teatron*, год. 20, бр. 93, Београд, 1995.
121. Хајдуковић Лука. «Глумац-биће Ракитинове режије». *Јуриј Љвович Ракитин – живот, дело, сећање*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад; Факултет драмских уметности, Београд, 2007.
122. Šiler Fridrih. *Knjiga poezije*. (prepev Aleksa Šantić), Rad, Београд, 1964.

Интернет извори:

123. http://mxat.ru/history/persons/rumyantsev_n_a/ - приступљено 16. фебруара 2018.
124. <http://v-vulf.ru/officiel/officiel-37-3.htm> - приступљено 15. фебруара 2018.
125. <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/empire/46322/works/> - приступљено 16. фебруара 2018.
126. www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=16780 – приступљено 24. марта 2018.
127. http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_End_450 – приступљено 10. април 2018.
128. http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#Rome_Text_701 – приступљено 10. април 2018.

Биографија аутора

Тамара Жељски рођена је 19. јануара 1979. године у Вршцу, где је завршила основну и средњу школу. Од 2007. године је запослена као библиотекар на Катедри за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду, матичној високообразовној институцији на којој је претходно завршила основне студије руског језика и књижевности, а потом и одбранила мастер рад *Група уметника Плави јахач: утопија једне модерне* из области руске културе. Докторске студије је уписала 2012. године, а тему докторске дисертације под називом *Рукописна заоставитина редитеља Јурија Ракитина* пријавила је у априлу 2015. године. Објавила је више научних и стручних радова из области руске емиграције, као и културе, сликарства и библиотекарства, а учествовала је и на две међународне научне конференције. Као резултат дугогодишњег истраживачког рада над рукописом редитеља Јурија Ракитина, приредила је монографију *„Юрий Ракитин. Дневниковые записи 1924-1937 годов“*, чија је презентација одржана априла 2018. године у Дому руске емиграције „Александар Солжењицин“ у Москви.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ТАМАРА Шељски
број уписа 12092/1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

РУКОПИСНА ЗАОСТАВШТИНА РЕДИТЕЉА
ЈУРИЈА РАКИТИНА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 15.06.2018.

Тамаре Шељски

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора ТАМАРА НЕТЬСКИ
Број уписа 12092/Д
Студијски програм ЛАС: МОДУЛ КУЛТУРА
Наслов рада Рукописна заоставштина режисера Јурија Ракића
Ментор проф. др Корнелија Мићин, редовни професор
Потписани ТАМАРА НЕТЬСКИ

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 15.06.2018.

Тамара Нетьски

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Рукописна заоставштина редицева
Јурица РАКИТИНА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 15.06.2018.

Тамара Невошић